LE SACRÉ ET SON EXPRESSION

CHEZ ANTOINE DE SAINT EXUPÉRY

THÈSE DE LITTÉRATURE FRANÇAISE
soutenue publiquement le 22 juin 2006 par
Laurent de BODIN de GALEMBERT,

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS IV

Directeur de thèse : Monsieur le Professeur Jean-Yves TADIÉ

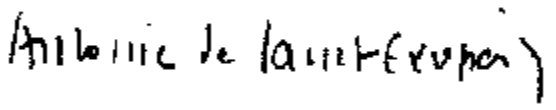
Membres du jury :

Monsieur le Professeur Jean-Yves GUÉRIN, rapporteur
Madame Paule BOUNIN, expert et rapporteur
Madame le Professeur Carole AUROY

UNIVERSITÉ PARIS IV - LA SORBONNE
ÉCOLE DOCTORALE DE LITTÉRATURES FRANÇAISES ET COMPARÉE

A Jean-Louis, qui est un peu pour moi ce que le petit prince est à l'explorateur perdu dans le désert.

Nota Bene : Nous orthographions ici *Antoine de Saint Exupéry* – sans trait d'union – et non *Saint-Exupéry* comme certains éditeurs en ont pris l'habitude croyant à tort corriger une faute et en dépit de la volonté même de l'auteur – conformément au *Grevisse* (§ 108).



Par souci de commodité et sauf mention contraire de notre part, l'édition de référence est celle des *Oeuvres complètes* de la « *Bibliothèque de la Pléiade* ».

Les mentions secondaires, entre crochets, renvoient aux *Oeuvres*.

TABLE SYNTHÉTIQUE

- Introduction ..... p. 7

- PREMIÈRE PARTIE

I° Du roman au discours poétique

1 / Le pôle romanesque ..... p. 27

2 / La fonction didactique ..... p. 53

3 / Le discours poétique ..... p. 83

- DEUXIÈME PARTIE

II° La conception du sacré chez Saint Exupéry

1 / Une transcendance verticale ..... p. 123

2 / Une transcendance horizontale ..... p. 137

3 / La perte de la transcendance ..... p. 152

- TROISIÈME PARTIE

III° Une écriture poétique

1 / Un art poétique ..... p. 172

2 / Théorie de l'image ..... p. 202

3 / Le rythme du récit ..... p. 242

- Conclusion ..... p. 270

- Bibliographie critique ..... p. 297
- Index des notions clefs ..... p. 311
- Index des noms propres ..... p. 314
- Annexes ..... p. 317
- Liste des documents placés en annexes ..... p. 318
- Table des illustrations ..... p. 354
- Table générale ..... p. 355

INTRODUCTION

INVITATION AU VOYAGE

A L'ORIGINE, *Le Petit Prince* comporte deux fragments supplémentaires qui n'ont finalement pas été retenus : « *la visite aux hommes* » et « *la visite à l'inventeur* ».

Lors de cette dernière visite, le petit prince rencontre « *l'inventeur des serviteurs électriques* » qui a « *devant lui une magnifique planche ornée de boutons électriques de toutes les couleurs* ». « *A quoi servent tous ces boutons ?* », demande le petit prince. « *Ça économise le temps* », répond l'inventeur : « *Tu as froid, tu appuies sur ce bouton-ci et tu es réchauffé. Tu as chaud, tu appuies sur ce bouton-là et tu es rafraîchi. Si tu es joueur de quilles, tu aimes voir les quilles tomber : tu appuies sur cet autre bouton et les quilles tombent toutes à la fois. Si tu aimes fumer, tu appuies sur ce bouton orange, et une cigarette toute allumée vient se placer entre tes lèvres. Mais tu perds du temps à fumer. Plus d'une minute par semaine. Alors tu peux te servir du bouton violet. Et un robot très bien construit fume la cigarette pour toi...* » (cf. notes et variantes du *Petit Prince*)[1].

Cette version multicolore ne sera pas intégrée au texte définitif mais elle préfigure la visite du chapitre XXIII au marchand de pilules qui apaisent la soif : « *On en avale une par semaine et l'on n'éprouve plus le besoin de boire* »[2]. « *C'est une grosse économie de temps* »[2], explique-t-il.

---

[1] *Le Petit Prince* (notes et variantes), in *Oeuvres complètes II*, p. 1371-1372.
[2] *Le Petit Prince* (chapitre XXIII), in *Oeuvres complètes II*, pp. 301-302 [477-478].

Saint Exupéry dénonce ici la civilisation déshumanisée, post-moderne et industrielle qu'il sent poindre – à l'instar par exemple de la cadence infernale et effrénée que suit péniblement l'allumeur de réverbères du chapitre XIV et qui n'est pas sans rappeler *Les Temps modernes* de Chaplin[1]. Il dénonce la pauvreté du machinisme et du matérialisme qui confondent l'objet avec le sens de l'objet.

Au rebours du marchand de pilules perfectionnées, *Le Petit Prince* oppose et propose l'image du puits. Aux chapitres suivants – chapitres XXIV et XXV – en effet, c'est le huitième jour que l'aviateur est perdu dans le désert et les provisions d'eau s'épuisent ; il trouvera le salut à l'issue d'une longue marche : « *Le puits que nous avions atteint ne ressemblait pas aux puits sahariens. Les puits sahariens sont de simples trous creusés dans le sable. Celui-là ressemblait à un puits de village. Mais il n'y avait là aucun village, et je croyais rêver* »[2].

Par l'expression qualitative « *... de village* » ce puits cesse d'être un simple puits et, alors que les pilules perfectionnées ne répondent qu'à une soif physique, le puits répond à une soif d'Absolu : « *l'eau peut aussi être bonne pour le coeur...* »[3], car « *Cette eau était bien autre chose qu'un aliment. Elle était née de la marche sous les étoiles, du chant de la poulie, de l'effort de mes bras* »[4].

Déjà dans une lettre à sa mère de 1940, Saint Exupéry déplorait les préoccupations de son époque : « *C'est l'âme aujourd'hui qui est terriblement déserte. On meurt de soif.* [J'aimerais écrire] *un livre qui ''*donnerait à boire*''* »[5].

Saint Exupéry manifeste ainsi une soif et une préoccupation spirituelles dans un monde desséché qu'il perçoit sans transcendance et sans sacré.

---

[1] *Le Petit Prince* (chapitre XIV), in *Oeuvres complètes II, p.* 275 sq. [451 sq.].
[2] *Le Petit Prince* (chapitre XXV), in *Oeuvres complètes II*, p. 306 [482].
[3] *Le Petit Prince* (chapitre XXIV), in *Oeuvres complètes II*, p. 303 [479].
[4] *Le Petit Prince* (chapitre XXV), in *Oeuvres complètes II*, p. 307 [483].
[5] *Correspondance* (« *Lettres à sa mère* »), in *Oeuvres complètes II*, p. 849.

Conformément à ce que l'on peut attendre de ses origines et de son milieu, Antoine de Saint Exupéry fut élevé dans la tradition catholique et dans une atmosphère familiale tout imprégnée de piété religieuse.

Il fut ainsi successivement élève de l'école chrétienne primaire de Mont-Saint-Barthélemy, de cinq à dix ans, du collège Sainte-Croix-du-Mans, de dix à quatorze ans, et – pendant la Grande Guerre – de celui de Notre-Dame-de-Montgré de Villefranche-sur-Saône, de quatorze à quinze ans, et enfin de la Villa Saint-Jean de Fribourg, de quinze à dix-sept ans[1].

Antoine fut un enfant de choeur zélé et fit sa première communion à l'âge de onze ans, le 25 mai 1911. Ses bulletins scolaires à Notre-Dame-de-Montgré présentent une succession impressionnante de notes A aux devoirs religieux[2] et il écrit encore à sa mère en 1917 : « *Je vais très bien. J'ai communié dimanche* »[3].

Mais c'est à peu près à cette époque que l'ensemble des commentateurs – tels que Clément Borgal ou André Devaux par exemple – s'accordent à dire que Saint Exupéry voit sa foi lentement s'étioler sans drame ni rupture brutale et s'éloigne paisiblement de la religiosité qui a baigné toute son enfance.

On sait que les positions du catholicisme se trouvent à l'époque menacées par le scientisme, encore puissant, et un combat s'est engagé entre les partisans de la démarche scientifique et ceux qui défendent la croyance religieuse.

Face aux attaques et aux assauts des positivistes, dont la laïcité n'est que la pointe et l'aboutissement politique (les jésuites de Saint-Croix perdent finalement le procès qu'ils ont intenté à l'État et sont expulsés), le jeune Antoine s'interroge et se documente ; il demande ainsi de Dakar en 1927 à Yvonne de Lestrange : « *Fais-moi plaisir : envoie-moi des bouquins d'études critiques sur la Bible et les Évangiles ou plus généralement sur le catholicisme. Je me méfie de ceux que proposent les revues car il doit y en avoir neuf sur dix de simplement sectaires, et je voudrais quelque chose d'intelligent, une mise au point de ce qu'a enseigné la critique historique appliquée au dogme* »[4].

---

[1] Clément BORGAL, *Saint Exupéry, mystique sans la foi*, Paris, Éditions du Centurion, 1964.
[2] *Album Saint Exupéry*, Gallimard, « *Bibliothèque de la Pléiade* », Paris, 1994, pp. 32-33.
[3] *Correspondance* (« *Lettres à sa mère* »), in *Oeuvres complètes I*, p. 657.
[4] *Correspondance* (« *Lettres à sa famille* »), in *Oeuvres complètes II*, pp. 860-861.

Saint Exupéry note également, dans ses *Carnets*, « *Il est peut-être très important dès maintenant d'étendre ce relativisme du scientifique au spirituel. Et tout d'abord, je ne vois aucune raison pour que les démarches de l'esprit humain soient essentiellement différentes* »[1]. Et de préciser qu'il considère « *comme lâche* » quiconque qui « *pour sauver une théorie qui lui est chère refuse de la soumettre à une critique serrée des faits et de l'histoire* »[2] :

> « *Et que faites-vous des contradictions ? (visitation, résurrection, etc.) qui tout au moins entachent de faiblesses humaines un document d'ordre divin. Et que faites-vous des citations de mauvaise foi et destinées à cadrer après coup le Christ avec celui qu'annonçaient les prophètes ?* »[3].

Saint Exupéry est donc plongé comme tant d'autres dans un profond désarroi ne sachant comment concilier science et religion et – cause ou conséquence ? – se met à lire Nietzsche qui a annoncé la mort de Dieu (cf. II.1.a : p. 123).

Curtis Cate rapporte une anecdote révélatrice sur l'autre extrémité de sa vie. Saint Exupéry doit assister à la cérémonie de baptême du fils du général Gavoille, dont il est ami, et il demande alors à sa marraine, madame Mast, des conseils sur la manière dont se tenir à l'office, car il a tout oublié à ce sujet :

> « *Le baptême était prévu pour le lendemain 24 juillet, il lui dit dans le courant de la soirée :* ''Je vous demande un petit service. Il y a tellement longtemps que je ne vais plus aux offices que j'ai peur de me tromper sur ce que je dois dire. Pourriez-vous me faire une leçon de catéchisme pour que je ne sois pas trop gauche à la cérémonie ?''. *Mme Mast alla chercher un missel et lui lut les passages en question* »[4].

On mesure la distance d'avec le : « *J'ai communié dimanche* » !

Saint Exupéry a donc connu au cours de sa dix-huitième année environ une perte de la foi (ou de la religiosité), qui s'est effectuée sans aucune indication de crise ; il s'agit plutôt d'un éloignement paisible et d'une perte sereine et calme – ce qui ne signifie pas pour autant qu'il soit devenu un athée tranquille et satisfait : au contraire, cette perte de la foi va peu à peu se transformer en angoisse.

---

[1] *Carnets* (II-21), in *Oeuvres complètes I*, p. 533.
[2] *Carnets* (II-20), in *Oeuvres complètes I*, p. 531.
[3] *Carnets* (II-20), in *Oeuvres complètes I*, p. 532.
[4] Curtis CATE, *Saint Exupéry*, Paris, Grasset, 1974, p. 633.

Saint Exupéry semble en effet habité par une soif dévorante d'Absolu – une telle soif que l'on peut même se demander si ce n'est pas par exigence spirituelle qu'il a en réalité été conduit à abandonner sa foi...

Georges Pélissier, son ami intime, raconte ainsi la scène suivante qui illustre parfaitement son malaise existentiel :

> « *Il me téléphona à l'hôtel du Louvre. Il était plus de minuit.* ''Il faut absolument que je vous voie tout de suite. Vous êtes couché ? Soyez gentil. Habillez-vous et venez. Je vous attends à la Régence.'' [...] *Il était à la terrasse de la Régence, morose et effondré.* [...] *Nous partîmes.* [...] *Il parlait de ses aspirations secrètes, de son angoisse spirituelle, de son immense désir de paix. Il marchait à grandes enjambées. J'avais peine à le suivre et je dus m'avouer fatigué. Nous hélâmes une voiture. Il dit au taxi :* ''Allez où vous voudrez.'' *Et son monologue continua.* [...] *Le chauffeur, las de tourner sans but, demanda :* ''Où faut-il aller ?'' – Je vous reconduis, *me dit Antoine.* A l'hôtel du Louvre !'' *La voiture s'arrêta devant l'hôtel. Antoine continuait : il me disait sa soif d'absolu, sa recherche de Dieu. Le chauffeur s'était endormi.* [...] ''Si je pouvais avoir la foi, je me ferais dominicain. Mais on ne peut pas se faire dominicain sans la foi. Ce serait une tricherie indigne. Voilà pourquoi je suis désespéré'' »[1].

Saint Exupéry éprouve en réalité une certaine nostalgie de Dieu :

> « *Ainsi, je suis profondément triste – et en profondeur* [sic]. *Je suis triste pour ma génération, qui est vidée de toute substance humaine. Qui n'ayant connu que le bar, les mathématiques et la Bugatti, comme forme de vie spirituelle, se trouve aujourd'hui entassée dans une action strictement grégaire, qui n'a plus aucune couleur.* [...] *Je hais mon époque de toutes mes forces. L'homme y meurt de soif. Ah général, il n'y a qu'un problème, un seul, de par le monde. Rendre aux hommes une signification spirituelle.* [...] Si j'avais la foi [...] *je ne supporterais plus que Solesme* [sic]. *On ne peut plus vivre de frigidaires, de politique, de belote et de mots croisés, voyez-vous ! On ne peut plus. On ne peut plus vivre sans poésie, couleur, ni amour* » (*Lettre au Général X*, juillet 1943)[2].

Mais on comprend à le lire plus attentivement que derrière la « *vie spirituelle* » de l'homme se cache autre chose que Dieu ; Saint Exupéry parle ici de « *poésie* », de « *couleur*[s] » et d'« *amour* », Saint Exupéry parle de ce qui dépasse et transcende l'homme – bref du sacré dans l'acception non religieuse du terme, où le sacré se définit précisément par ce qui donne accès à plus grand que soi.

---

[1] Georges PELISSIER, *Les cinq visages de Saint Exupéry*, Flammarion, Paris, 1951, pp. 127-128.
[2] *Écrits de guerre* (« *Lettre au Général X* »), in *Oeuvres complètes II*, p. 330. Nous soulignons.

Notre étude part d'un constat et d'une hypothèse : on note d'un côté que l'ensemble de l'oeuvre exupérienne envisagée sous son aspect générique semble – il faudra le démontrer – se rapprocher petit à petit de la forme du poème ; nous supposons d'un autre côté qu'il s'agit d'un mouvement progressif qui suit l'évolution de la conception du sacré pour Saint Exupéry.

Afin de pouvoir ensuite l'expliquer et dégager ce que la notion de sacré représente pour ce dernier, nous nous proposerons donc de commencer par analyser ce parcours qui va orienter Saint Exupéry vers le discours poétique : celui-ci s'emploie en effet à fonder une nouvelle langue qui évolue peu à peu du roman que constituent *Courrier Sud* et dans une moindre mesure *Vol de nuit* à un chant lyrique d'inspiration biblique avec *Citadelle*, en passant par *Terre des hommes* – sorte d'essai – et *Le Petit Prince*, oscillant en conte et mythe.

Le récit poétique – né au début du XX^{ème} siècle du rejet du roman – constitue un genre hybride et problématique, situé à la confluence entre récit et lyrisme. Il s'agit là d'une entreprise à visée totalisante, qui entend synthétiser et englober tous les autres genres en un seul genre suprême.

L'histoire de la notion de genre littéraire commence avec Platon qui – dans le livre III de *La République*[1] – théorise et classe selon des critères taxinomiques *a priori* les « *formes de discours* » : il définit ainsi trois catégories génériques en fonction des trois modes d'énonciation que sont le « *récit pur* » ou diégèse (auquel correspond le dithyrambe), l'imitation ou mimèsis (qui renvoie au drame) et le « *mode mixte* » qui mélange récit et imitation (à savoir l'épopée).

Aristote reprend ce classement platonicien dans sa *Poétique*[2], mais d'un point de vue empirique cette fois ; il exclut alors le mode mixte et place l'épopée dans le narratif ; il aboutit ainsi à un diptyque (narratif / dramatique) qu'il subdivise selon l'objet en question (supérieur / inférieur)[3] :

---

[1] PLATON, *La République* (livre III), Paris, Gallimard, « *collection Tel* », 1992.
[2] ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Gallimard, « *collection Tel* », 1997.
[3] Tableau de Gérard GENETTE, in *Introduction à l'Architexte*, Paris, Le Seuil, 1979, p. 19.

	MODE DRAMATIQUE	**MODE NARRATIF**
OBJET SUPERIEUR	*tragédie*	*épopée*
OBJET INFERIEUR	*comédie*	*parodie*

La poétique aristotélicienne prévaudra sans changement jusqu'à la fin du XVIII[ème] siècle, qui verra alors la mutation du genre de l'épopée en roman (nous reviendrons sur ce point – établi par Lukacs – à propos de l'étude de *Vol de nuit*)[1], et l'apparition d'un nouveau genre, le lyrisme, qui – comme le remarque Jean-Michel Maulpoix – sera consacré au XIX[ème] siècle, par les romantiques notamment, comme l'expression du « ***moi*** »[2]. On aboutit donc à une nouvelle tripartition en dramatique, narratif et lyrique (ou dramatique, épique et lyrique) – le lyrique devenant alors le lieu quasi exclusif d'épanouissement du poétique.

Le récit poétique peut s'envisager comme un phénomène de transition entre le narratif et le lyrique si l'on se fonde sur l'opposition entre la fonction référentielle du roman et celle poétique du langage telles qu'énoncées par Jakobson.

Jean-Yves Tadié distingue six aspects caractéristiques du récit poétique – que nous retrouverons dans différentes oeuvres tout au long de notre étude : les personnages, l'espace, le temps, la structure, le mythe et le style[3].

Les personnages apparaissent moins contradictoires et complexes que dans le roman. Par ailleurs, si la plupart des récits poétiques sont écrits à la première personne, le personnage – à la différence de l'autobiographie, par exemple – n'est ici qu'un support, une « ***structure verbale*** » permettant le renoncement à l'illusion référentielle et attirant alors l'attention sur le caractère poétique du texte.

Les descriptions ont un statut particulier dans le récit poétique dans le sens où elles ne constituent plus un simple cadre comme dans le roman mais participent de l'intrigue de la même manière que pourrait le faire un personnage : « ***l'espace peut, en effet, devenir lui-même protagoniste, agent de la fiction*** »[1].

---

[1] Georges LUKACS, *La théorie du roman*, Berlin, Gonthier, 1963.
[2] Jean-Michel MAULPOIX, *La Voix d'Orphée, étude sur le lyrisme*, Paris, Corti, 1989.
[3] Jean-Yves TADIE, *Le récit poétique*, Paris, Gallimard, « *collection Tel* », 1994, pp. 78, 99, 179.

Le traitement du temps est à l'image de l'espace dont il reproduit la discontinuité et la structure morcelée et « *le véritable temps du récit poétique se réduit à l'instant* »[1], d'où l'absence de références ou de dates précises et la valorisation de l'enfance comme temps primordial, opposé au temps historique du roman.

La structure se caractérise notamment par la répétition et associe en ce sens les ressources du roman, qui se constitue de façon horizontale et linéaire sur l'axe syntagmatique du langage, à celle du lyrisme, qui se développe plutôt sur un mode vertical et isotopique selon l'axe paradigmatique, pour aboutir à un mouvement circulaire se refermant sur lui-même et niant par là les progrès de l'intrigue.

L'analyse du récit poétique amène en outre à relever une certaine correspondance historique, symbolique, formelle et structurelle avec le mythe – ainsi qu'un désir commun de parvenir à une explication du monde.

L'étude du style achève enfin l'ouvrage en en soulignant « *la densité sonore et la puissance imageante* »[1] qui sont également le propre du lyrisme.

Mais le récit se définit comme une « *épure du genre romanesque* »[1] : il s'agit d'une forme narrative minimale qui suppose une certaine linéarité et relation entre les éléments racontés qui peuvent être fictifs ou non.

Or *Citadelle* – qui constitue le terme du parcours poétique exupérienne – ne correspond absolument pas à cette définition en ce qu'il s'approche plus d'un chant, d'une invocation et fait entendre une Voix – celle du récitant – et non un récit – ce qui amène à dire que Saint Exupéry est allé au-delà du récit ; il s'agit d'un récit poétique non narratif : c'est en ce sens que nous parlerons d'énonciation ou de discours poétique – sorte de dernier terme avant le poème.

Il conviendra ensuite de chercher à tirer les enseignements de ce parcours et de vérifier alors notre hypothèse de départ en essayant d'expliquer quelle conception du sacré se dégage de ce vaste mouvement.

---

[1] Jean-Yves TADIE, *Le récit poétique*, Paris, Gallimard, « *collection Tel* », 1994, p. 7.

On définit souvent le sacré comme l'essence du religieux – liant ainsi ces notions au terme de deux mille ans de civilisation imprégnée de christianisme.

La première idée contenue dans le mot « *sacré* » est pourtant celle de séparation : le verbe latin « *sancrire* » – dont découle le sacré (« *sacer* ») – signifie en effet « *délimiter* ». Le sacré est donc originellement le domaine séparé du monde ordinaire des hommes – domaine ensuite traditionnellement réservé à la divinité.

Cette séparation provient de la crainte et de la fascination qu'éprouve l'homme devant le surprenant, le nouveau, l'inconnu ; le sacré est le monde mystérieux qui échappe à son pouvoir. Il le ressent, le pressent ou l'imagine alors habité par une force supérieure et toute puissante.

Mais, si le sacré se définit comme un monde à part, comme un monde séparé de celui des hommes (le monde dit « *profane* »), ces deux mondes ne s'opposent pas nécessairement et ne sont pas étrangers l'un à l'autre : le sacré est l'autre face du profane, le revers invisible de l'envers sensible, tout comme le profane est le décalque et la copie du sacré descendu sur terre.

Si le sacré est radicalement séparé, parce que radicalement différent, ces deux mondes ne sont donc pas pour autant radicalement étanches et imperméables : un échange et une communication sont dès lors possibles.

Cette force supérieure et toute puissante qui caractérise le sacré, l'homme doit d'un côté s'en défendre et d'un autre côté la charmer et l'apprivoiser. Il s'en éloigne et s'en approche successivement, soulignant ainsi son ambivalence : il en respecte les interdits lui commandant de se tenir à l'écart, de ne pas toucher ce qui est « *consacré* », et se la rend en même temps favorable par des rites et sacrifices.

C'est précisément ici qu'intervient la religion dont la fonction est de « *relier* » le sacré et le profane (quelle que soit l'étymologie, « *religare* », relier, ou « *relegere* », rassembler, cette dimension est présente dans l'origine du mot). Elle réglemente, organise et ritualise le passage de l'un à l'autre. Certains sont même plus spécialement chargés de ce rôle et entretiennent ainsi une relation privilégiée avec le sacré : ils exercent alors un sacerdoce et procèdent aux sacrifices.

Le sacrifice est un rite dont le moment culminant est marqué par la destruction d'une offrande consacrée et s'avère particulièrement révélateur du sacré, dans le sens où la doctrine chrétienne apporte par ce biais un éclairage particulier. En effet, tandis que le sacrifice implique une idée de renoncement, d'échange et de contrepartie avec l'au-delà au terme d'une sorte de contrat tacite, et finalement d'élévation, le christianisme – notamment sous l'influence de Saint Augustin – opère un renversement de perspective : ce dernier voit son fondement dans le don fait par Dieu aux hommes et pour leur bénéfice de son fils le Christ ; le sacrifice implique dès lors un mouvement descendant du sacré sur terre.

Si l'on récapitule au terme de cette rapide ébauche liminaire, le sacré se présente comme une force transcendante et par conséquent rigoureusement séparée du domaine des hommes sur lequel elle descend.

Le sacré est fondamentalement inhumain, au sens littéral du terme.

Or Saint Exupéry prend à rebours cette conception traditionnelle du sacré. Il n'en garde que l'enveloppe qu'est le mot et renouvelle complètement la notion, dans une approche toute personnelle et très originale. Aussi utilise-t-il le mot « *Dieu* » dans le sens non religieux du terme, qui devient alors synonyme d'Idéal, d'Absolu ou de Vérité suprême : « *Dieu* » est une image, un concept directeur qui désigne le sacré mais n'implique aucune dimension chrétienne ou religieuse.

Dans la préoccupation spirituelle qui l'habite et la quête de dépassement de soi qu'il mène, Saint Exupéry cherche en effet à rejoindre un niveau de conscience supérieur et de mode d'être au monde qui lui permette d'atteindre cette réalité cachée qu'est ce qu'il appelle également le « *sens des choses* »[1].

[1] *Citadelle* (chapitre III), in *Oeuvres complètes II*, p. 378 [520].

Mais le sacré n'est pas ici une réalité transcendante, pas une Vérité en soi, un Absolu immuable et éternel qui préexisterait à l'homme ; le sacré n'est pas donné mais il est construit : il s'agit d'une création d'ordre intellectuel, d'une opération de l'esprit. Le sacré naît du désir de lui qu'a l'homme et c'est la démarche consistant à le chercher qui le crée ; c'est l'invention de Dieu qui lui permet d'exister. Dès lors, mouvement vers le sacré et sacré se confondent.

Le sacré se manifeste par la réalisation du « *système conceptuel* » – notion centrale de notre travail – qui consiste à réunir l'ensemble des points de vue, qui représente la Vérité supérieure, parfaite et globale, somme des vérités inférieures, provisoires et partielles qu'elle noue et articule : Dieu en est la « *clef de voûte* »[1].

La démarche qui consiste à articuler ces vérités en « *système conceptuel* » réalise donc le sacré. Parvenir à formuler un système conceptuel qui, tout en restant cohérent, absorbe et articule les contradictions et les antinomies en son sein – sans les nier, les synthétiser ni les dépasser cependant – c'est parvenir à créer le sacré : le sacré s'incarne alors et surgit dans cette formulation, dans le sens où le langage actualise le sacré et acquiert une valeur performative : « *N'oublie pas que ta phrase est un acte* » déclare ainsi le récitant de *Citadelle*[2].

Seul un langage créatif – donc poétique – est en mesure de créer le sacré : « *Il faudrait un autre langage* » affirme Saint Exupéry – « *un nouveau langage* »[3] s'opposant au langage ordinaire, courant, usuel et habituel qui s'avère « *source de malentendus* »[4]. Saint Exupéry s'inscrit ici dans la crise verbale, propre à l'entre-deux guerres, crise de défiance envers un langage qui apparaît usé et périmé : « *C'est pourquoi j'ai toujours méprisé comme vain le vent des paroles. Et je me suis défié des artifices du langage* »[5]. Mais, si Saint Exupéry critique les insuffisances du langage, il ne critique pas le langage – langage qu'il entend renouveler par une approche poétique : « *Je crois tellement fort à la vérité de la poésie* »[6].

---

[1] *Citadelle* (chapitre CLVI), in *Oeuvres complètes II*, p. 685 [837].
[2] *Citadelle* (chapitre CXXXVII), in *Oeuvres complètes II*, p. 650 [801].
[3] *Carnets* (I-60), in *Oeuvres complètes I*, p. 469
[4] *Le Petit Prince* (chapitre XXI), in *Oeuvres complètes II*, p. 295 [471].
[5] *Citadelle* (chapitre XVII), in *Oeuvres complètes II*, p. 422 [566].
[6] *Carnets* (III-114), in *Oeuvres complètes I*, p. 578.

L'écriture poétique de Saint Exupéry se caractérise par une série d'influences, au nombre desquelles on compte notamment Nietzsche et son goût pour l'aphorisme, la Bible pour son usage de la parabole et son style solennel, Gide qui veillera sur lui et lui suggérera l'idée la structure de base en forme de « *gerbe* » de *Terre des hommes* et enfin Breton qui fera office de repoussoir.

Tandis que ce dernier et les surréalistes tentent de leur côté de régénérer le langage grâce aux forces de l'inconscient découvert par Sigmund Freud, Saint Exupéry – c'est l'un de nos apports – combat cette manière de faire et se construit en opposition par rapport au surréalisme en lequel il voit un anti-modèle.

Notre travail a dégagé plusieurs axes caractéristiques du style exupérien et s'est notamment attaché à analyser le fonctionnement de l'image qui – contrairement au rôle des images – n'avait encore jamais fait l'objet d'étude approfondie : le fonctionnement de l'image s'est ainsi construit en opposition au surréalisme. À partir de cette base, des avancées ont également été réalisées à propos des images que sont les dessins, de l'image en mouvement qu'est l'écriture cinématographique et de l'image déployée en récit qu'est la parabole : l'image sous toutes ses formes est donc l'un des fondements du style exupérien.

Saint Exupéry a fait l'objet d'un relatif oubli après guerre – notamment à cause de la parution de *Citadelle* en 1948, parution qui fut très mal accueillie par la critique qui y vit un ouvrage transmettant un message autoritaire inacceptable : Henriot par exemple fustige ainsi la description d'un « *empire primitif et autocratique* [avec, en guise] *de chef, ce despote bienveillant et coupeur de tête pour le bien public, attendri à l'idée de livrer au bourreau la sentinelle défaillante* »[1] et Marissel dénonce un livre « *dangereux parce qu'il justifie* [...] *le totalitarisme* »[2].

[1] *Le Monde*, 26 mai 1948.
[2] François CARLO, *L'esthétique d'Antoine de Saint Exupéry*, Paris, Delachaux et Niestlé, 1957.

Malgré la parution de *Vol de nuit* en 1953 parmi les premiers ouvrages de la nouvelle collection des « *livres de poche* » lancée par Gallimard et la publication des *Oeuvres* dans la Bibliothèque de la Pléiade en 1959, qui marque tout de même un certain retour en grâce auprès du public, il faut attendre le milieu et la fin des années soixante pour constater un regain d'intérêt – notamment auprès de la critique universitaire – puis Saint Exupéry passe à nouveau de mode à partir du milieu des années soixante-dix : les dates de parution des thèses sont à cet égard particulièrement éloquentes et révélatrices (cf. bibliographie : p. 307). L'attrait pour Saint Exupéry connaît toutefois un renouveau relatif depuis la fin des années quatre-vingt-dix qui ont coïncidé avec le centenaire de sa naissance.

Cette rapide chronologie permet cependant de remarquer un avantage pour le chercheur actuel en quête de nouvelles découvertes : la plupart des études sur Saint Exupéry ont eu lieu au moment précis où se développaient les méthodes structuralistes et ont été effectuées par des chercheurs qui, de fait, n'avaient pas encore pu intégrer ce genre d'approche ; il en résulte dès lors un certain intérêt à mettre en oeuvre ce type d'outils – naturellement sans s'y limiter ni en faire l'alpha et l'oméga de sa recherche. C'est pourquoi, plus qu'à un éclairage diachronique, qui privilégie des explications culturelles, historiques et thématiques, plus qu'à une approche génésique ou biographique, qui s'intéresse au mode de production du texte, nous nous sommes en particulier efforcés de procéder à une analyse des structures et du mode de fonctionnement du texte comme système.

Saint Exupéry souffre d'ailleurs d'une malédiction à propos des grilles de lecture qu'on a pu lui appliquer. En effet – si l'on considère la production globale, et pas seulement universitaire, d'ouvrages qui lui sont consacrés – on constate que plus des trois quarts des livres sont des biographies, qui s'intéressent à sa vie particulièrement mouvementée et héroïque d'aventurier, d'aviateur et de pilote ; le quart restant considère Saint Exupéry comme un penseur et s'intéresse alors à la philosophie de la vie qu'il a développée et au contenu de sa réflexion. Rares sont ceux à s'intéresser à son style d'écriture et aux implications que cela engendre...

C'est ainsi que la légion d'honneur lui fut d'abord décernée à cause de ses qualités de « *Pilote Aviateur* », puis c'est seulement ensuite en raison de ses qualités littéraires qu'il fut élevé au rang d'officier (cf. annexes : p. 337) : même si l'on ne peut pas être distingué deux fois pour des mobiles identiques, cela montre tout de même que la perception de sa dimension littéraire apparaît secondaire.

L'originalité de Michel Quesnel – dans la lignée duquel s'inscrit notre travail – est d'avoir enfin lié étude du fond et de la forme chez Saint Exupéry, dans sa thèse de doctorat *Saint Exupéry ou la Vérité de poésie*, publiée en 1964, puis dans sa thèse d'État : *La Démarche créatrice chez Saint Exupéry* (1974). L'intérêt de son travail n'est pas tant d'avoir découvert que l'expression que Saint Exupéry avait été conduit à adopter était d'ordre poétique – Saint Exupéry et ses premiers biographes l'avaient déjà proclamé – mais plutôt d'avoir proposé une explication à ce choix. Il considère que ce type d'écriture est la conséquence d'un anti-intellectualisme et d'un refus de la logique, qui est source de contradictions : « *Ainsi s'ébauche un langage qui renonce aux opérations intellectuelles pour se confier aux images, qui substitue aux chaînes de raisonnement la foi en la vérité de l'analogie, en la vertu des métaphores, qui postule contre l'analyse classificatrice l'unité religieuse du monde et remplace, en en espérant autant de rigueur et une énergie créatrice plus vive, une logique par une poétique* ».

Dans l'optique de Quesnel, la Vérité chez Saint Exupéry consiste à dépasser les antinomies de la logique mais il n'analyse pas ce qu'est en réalité cette Vérité. Il se contente d'en fixer le contenu. Des lors, l'aventure littéraire de Saint Exupéry devient la « *conquête d'un style* » et consiste essentiellement à fonder et forger un langage apte à dénouer les contradictions engendrées par les concepts, là où « *la pensée abstraite échoue* ». Le langage exupérien n'est donc conçu que comme un simple « *outil de la pensée* » par Quesnel, qui ne s'est livré auparavant à aucune réflexion ontologique sur le statut de la Vérité pour Saint Exupéry. Il reste ainsi dans une optique classique où le langage n'est qu'un support de la Vérité – alors que nous pensons au contraire qu'il est la Vérité et qu'il réalise le sacré.

Notre travail montre que la conception de la Vérité exupérienne découle en réalité de sa perception du sacré – qui est une construction – et permet d'affiner le sens de son écriture. L'un de nos apports consiste en effet à montrer le caractère pragmatique – au sens philosophique du terme, tel que Bergson l'a introduit en France à la suite de James – de sa conception du sacré, donc de la Vérité : il ne s'agit plus dès lors de réussir à l'exprimer, mais de parvenir à la créer ; la formulation de la Vérité devient création de Celle-ci – ce qui nécessite par conséquent de recourir à un langage créatif, donc poétique. Tandis que chez Quesnel le recours au langage est un moyen pour atteindre la Vérité, nous pensons que la formulation poétique est la Vérité et non un simple mode d'accès à cette dernière – la poésie étant en réalité l'autre nom d'un langage efficace, d'un langage qui puisse créer et non imiter. Il y a donc un renversement de perspective : la formulation poétique découlait de la Vérité, était une conséquence de la nature de la Vérité ; c'est pour nous l'expression poétique qui rend maintenant la Vérité effective – celle-ci est induite par la formulation, et non l'inverse.

Notre sujet, loin d'une perspective théologique, consiste donc à montrer comment sacré et écriture s'articulent : le sacré est une émanation de la poésie – d'où son « *respect presque religieux pour l'état d'écrivain* » note Roger Caillois.

Il convient de distinguer ici deux aspects de l'horizon poétique vers lequel tend l'écriture de Saint Exupéry. Le pôle poétique peut être envisagé à la fois sous son aspect générique et stylistique : si, dans le premier temps de notre étude, nous l'avons considéré essentiellement sous son angle générique, afin de dégager la conception exupérienne du sacré, nous nous sommes aussi intéressé au caractère poétique de sa phrase dans sa dimension stylistique : comment cette écriture poétique fonctionne-t-elle en tant qu'art du langage parvenant à réaliser le sacré ?

En effet, la dimension poétique du style de Saint Exupéry est souvent évoquée mais jamais démontrée. On ne compte plus les travaux à dominante essentiellement descriptive et consistant à dresser un catalogue des images ou des symboles présents dans son oeuvre, ou encore consistant à lire et interpréter son oeuvre à la lumière de sa vie privée – bref, plus thématiques que linguistiques.

À cet égard, et c'est l'autre différence notable avec Quesnel, qui cherchait lui aussi à établir le caractère poétique de l'expression de Saint Exupéry (différence qui se situe cette fois-ci non plus en amont, au niveau des causes, mais en aval, au niveau des conséquences stylistiques), notre travail propose une méthodologie différente de ce dernier, qui – probablement parce qu'il défrichait le terrain en pionnier – est resté plus descriptif qu'analytique en dressant par exemple une typologie des images sans véritablement étudier leur fonctionnement.

Par ailleurs, notre travail porte également sur de nouveaux territoires, qui n'ont pas été explorés jusqu'à présent : outre deux documents encore inédits que nous avons découverts au cours de nos recherches (à savoir une lettre adressée au Général Chambe, qui décrit l'ambition de *Pilote de guerre*, et un rapport de mission rédigé pour l'Aéropostale qui rend compte de la situation à Cap Juby), nous nous sommes intéressés aux dessins du *Petit Prince*, étonnamment ignorés, ainsi qu'au film *Anne-Marie*, qui connut un grand succès commercial à sa sortie, en 1936, mais qui, du fait de son indisponibilité, n'avait jamais pu être étudié – il permet d'éclairer certaines intentions esthétiques de Saint Exupéry.

Notre approche se veut donc technique ou formaliste et vise à dégager une explication globale liant philosophie et expression et montrant finalement comment Saint Exupéry a été amené à développer une mystique du langage.

PREMIÈRE PARTIE

DU ROMAN AU RÉCIT POÉTIQUE

LE POINT DE DÉPART de notre étude réside dans ce constat : on peut considérer le parcours d'écrivain et l'ensemble de la carrière littéraire d'Antoine de Saint Exupéry comme une longue fuite du titre de romancier vers celui de poète...

Il s'agira donc de retracer ici l'évolution de son style et d'expliquer les raisons de cette transformation progressive : son écriture va passer petit à petit du roman au discours poétique, au fur et à mesure que sa pensée se précise et que sa préoccupation du sacré augmente et prend de l'importance dans son oeuvre.

À cet égard, nous avons effectué un repérage particulièrement révélateur grâce à un algorithme de recherche mis au point et développé par le C.N.R.S. pour la base informatique *Frantext* de l'A.T.I.L.F. sous la direction de l'université Nancy 2, qui regroupe notamment l'ensemble des textes littéraires exupériens.

Si l'on étudie le nombre et la répartition des mots « *dieu* » et « *poème* », on constate 435 occurrences pour le premier et 119 pour le second :

L'aviateur, *Courrier Sud, Vol de nuit*	**15 occurrences de « *dieu* »**	**0 occurrences de « *poème* »**
Terre des hommes, Pilote de guerre, Lettre à un otage	**92 occurrences de « *dieu* »**	**5 occurrences de « *poème* »**
Le Petit Prince, *Citadelle*	**328 occurrences de « *dieu* »**	**114 occurrences de « *poème* »**

Par ailleurs, si l'on s'intéresse à la fréquence dans l'ensemble du corpus, le tableau montre qu'il y a une constante augmentation du retour de ces termes et surtout qu'elle est parallèle : il y a une répartition analogue entre le pôle de la réflexion poétique et celui du sacré évoqué par « *dieu* » – d'autant plus que, si l'on affine l'étude par une analyse qualitative, on remarque alors que, dans les premiers textes, le moteur a relevé des expressions sans sens religieux, telles que « *nom de dieu !* », « *mon dieu* » ou « *bon dieu !* » par exemple dans *Courrier Sud*, tandis que *Citadelle* contient exclusivement le mot « *Dieu* » (avec une majuscule).

On constate donc une corrélation entre l'augmentation du vocabulaire désignant « *Dieu* » et le sacré et celui du poème ; et ce vocabulaire se situe essentiellement dans les derniers textes de Saint Exupéry : on mesure la distance en terme de contenu entre *Courrier Sud* ou *Vol de nuit* et *Citadelle*.

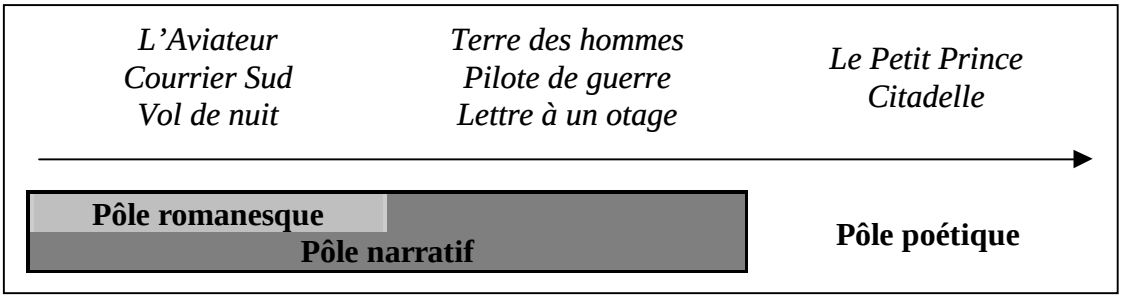
Dans quelle mesure retrouve-t-on cette distance en terme d'écriture ?

On peut ainsi distinguer trois grands pôles : chaque évolution correspond à un éloignement du roman vers le discours poétique en passant par l'essai et le témoignage ; chaque étape apporte un surcroît d'Être et rapproche donc du sacré, puisqu'on verra que c'est par la poésie que l'on peut atteindre la Vérité.

Le premier pôle – romanesque et narratif – regroupe les oeuvres de jeunesse, écrites dans un espace de temps assez resserré, entre 1926 pour *L'Aviateur*, 1928 pour *Courrier Sud* et 1931 pour *Vol de nuit*, qui obtient le Prix Fémina.

Après plusieurs années de silence littéraire, où Saint Exupéry écrit essentiellement des articles de journaux et se consacre à la rédaction inaboutie du *Caïd*, le second pôle – qui traduit un refus de plus en plus accentué du roman et de la fiction – rassemble *Terre des hommes*, recueil d'articles, qui obtient paradoxalement en 1939 le Grand Prix du Roman de l'Académie française, alors qu'à l'évidence il s'agit plutôt d'un récit, *Pilote de guerre* en 1942 et *Lettre à un otage* en 1943, sortes de témoignages et d'essais didactiques (grande part de commentaire).

Enfin, rejetant la narration, on trouve *Le Petit Prince* en 1943, entre conte et mythe, et *Citadelle*, oeuvre posthume inachevée, qu'il appelait son « *poème* ».



Cette approche générique est loin d'être une préoccupation purement gratuite ou académique. S'interroger sur le genre revient en effet à s'interroger sur la nature profonde d'une oeuvre et sur ce qui fait sa spécificité littéraire, puisque celle-ci – tout en utilisant le même matériau linguistique – se distingue précisément du langage courant et utilitaire par un usage particulier et artistique de la langue du quotidien : c'est précisément par le genre que l'on peut définir l'art et le style poétique, en ce sens qu'ils s'opposent au langage habituel ; c'est ce qui permet de cerner les caractéristiques littéraires d'un texte, donc, en ce qui nous concerne, de définir au mieux le côté poétique de l'écriture de Saint Exupéry.

Sans cet effort de rigueur, on prend le risque d'aboutir à de simples impressions de lecture, qui peuvent se révéler d'ailleurs contradictoires.

Saint Exupéry possède en effet ce pouvoir magnétique qui ne manque jamais d'affoler et de dérouter les boussoles critiques :

> « *Une prose d'un ennui mortel ; un style léché et parfait d'autodidacte : le* modern style *type des années d'avant-guerre ; la décomposition guindée de la prose gidienne et du nombre valérien ; une manière toute d'artifices de ''bien écrire'' et d'écrire ''poétique'' et ''lyrique'', que je ne puis souffrir* »[1].

> « *Saint Exupéry apparaît comme un écrivain de première grandeur.* [...] *Remarquable est le style de ses livres, d'une harmonie parfaitement naturelle et comme jaillie d'un rare contact de l'homme et du monde : rien ne sent le fabriqué, l'artificiel, la phrase coule avec bonheur* »[2].

[1] Jean CAU, *Saint Exupéry en procès*, Paris, Belfond, 1967.
[2] René TAVERNIER, *Confluences* (N° 12-14), 1947.

1 / Le pôle romanesque

L'Aviateur paraît le 1er avril 1926 dans la revue *Le Navire d'argent*, par l'entremise de Jean Prévost, secrétaire de rédaction, que Saint Exupéry a rencontré quelques temps auparavant dans le salon que tient sa cousine Yvonne de Lestrange – fréquenté par le tout N.R.F. (de Gide à Drieu la Rochelle) – et qui a été séduit par la passion et la précision avec lesquelles Saint Exupéry raconte ses vols. Prévost indique dans une note en bas de page que « *Ces pages sont tirées d'une nouvelle :* L'évasion de Jacques Bernis*, que seul le manque de place nous contraint d'abréger. Copyright by Saint Exupéry* »[1].

Le premier texte destiné à être publié que Saint Exupéry écrit s'intitule donc *L'évasion de Jacques Bernis*. Il n'a jamais été publié tel quel, et a été perdu.

Saint Exupéry parle de ce texte pour la première fois dans une lettre adressée à sa mère en déclarant : « *Il est possible que j'ai* [sic] *un conte publié par* La Nouvelle Revue française »[2] et, un peu plus tard, « *Figurez-vous que mon ''Vol'' va être pris par* La Nouvelle Revue française*. Je travaille un peu à un autre conte* »[3] avant de parler, quelques semaines après, à ce sujet, d'un « *roman* [qui] *mûrit page par page* »[4] et d'ajouter enfin à nouveau « *Mon roman chôme un peu* »[5].

Contrairement à ce qu'affirme Michel Quesnel, il semble y avoir deux ouvrages distincts : l'un achevé, prêt à être publié, l'autre qui est alors en chantier.

Or, si *L'Aviateur*, le premier texte qui sera finalement publié au *Navire d'argent* – et non à la *N.R.F.* – est une nouvelle ou un conte (terme à entendre ici au sens originel de court récit), le second, *Courrier Sud*, est bien un roman. Il semble donc que ces deux textes aient été écrits à peu près à la même période.

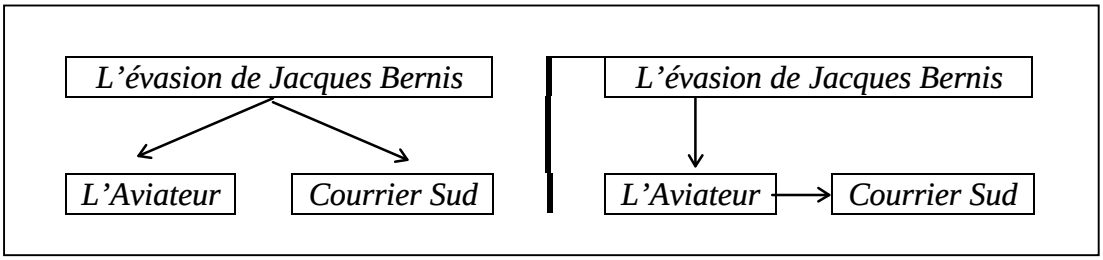
---

[1] *L'Aviateur*, in *Oeuvres complètes I*, pp. 27 et 887.
[2] *Correspondance* (« *Lettres à sa mère* »), in *Oeuvres complètes I*, p. 729.
[3] *Correspondance* (« *Lettres à sa mère* »), in *Oeuvres complètes I*, p. 734.
[4] *Correspondance* (« *Lettres à sa mère* »), in *Oeuvres complètes I*, p. 738.
[5] *Correspondance* (« *Lettres à sa mère* »), in *Oeuvres complètes I*, p. 742.

Leur inspiration est d'ailleurs commune : les héros de ces deux textes s'appellent en effet Jacques Bernis, connaissent à peu près la même histoire et l'on trouve de très nombreux passages dans *Courrier Sud* qui sont rigoureusement identiques à certains paragraphes de *L'Aviateur* ; le début du texte se retrouve intégralement au chapitre II de *Courrier Sud* (p. 27 / p. 40), ainsi que la description du vol qui suit (p. 28 / p. 40), la longue satire sociale (p. 30 / p. 49) et d'autres éléments plus ou moins fidèlement repris (p. 28 / p. 46 - 47 et p. 29 / p. 45).

Même intrigue, mêmes personnages et mêmes extraits : les correspondances sont trop nombreuses pour ne pas s'interroger sur leur parenté...

L'évasion de Jacques Bernis, qui a donné *L'Aviateur* en version courte, a-t-il également donné une version longue, *Courrier Sud*, ou bien ce dernier correspond-il plutôt à une version plus élaborée de *L'Aviateur* ?



Il apparaît difficile de trancher avec certitude si *L'évasion de Jacques Bernis* est le manuscrit source des deux autres textes ou bien si *Courrier Sud* est une version remaniée et améliorée de *L'Aviateur*, mais il semble néanmoins probable que l'un se soit fait nouvelle par nécessité éditoriale et que l'autre se soit fait roman à partir d'une nouvelle qui a servi en quelque sorte de propédeutique.

a) *L'Aviateur*, première nouvelle

On a beaucoup reproché à Saint Exupéry d'être un « *traître* » parmi les pilotes pour avoir dévoilé le monde des aviateurs par ses relations écrites de l'expérience du vol, à l'instar par exemple de Claude Yelnick :

« *Celui qui se sert des mots de tout le monde pour décrire le métier* [...], *celui qui invite le profane à visiter le sanctuaire des initiés, celui qui fait partager des émotions nobles et rares à un touriste qui les paie de son argent, celui-là est un espion s'il n'est pas du métier. Et, s'il en est, un traître, absolument* »[1]. Michel Quesnel note : « *les Mystères ont été bradés, la langue des Grands Prêtes remplacée par un* sermo cotidianus *accessible à tous, les voluptés secrètes divulguées* ».

C'est précisément ce que Jean Prévost a retenu du récit qui lui semble neuf par la découverte des sensations du vol qu'il procure et des impressions qu'il exprime, puisqu'il note à la fin du texte en guise de présentation de celui-ci :

> « *Saint Exupéry est un spécialiste de l'aviation et de la construction mécanique. Je le rencontrais chez des amis, et j'admirais beaucoup la force et la finesse avec lesquelles il décrivait ses impressions, quand j'appris qu'il les avait notées. Je souhaitai vivement les lire ; je crois qu'il perdit son récit, puis le reconstitua de mémoire (il compose tout de tête avant de rien écrire) et le remit dans la nouvelle dont on vient de lire ici des fragments. Cet art direct et ce don de vérité me semblent surprenants chez un débutant. Je crois que Saint Exupéry prépare d'autres récits* »[2].

Il rejoint par là la lecture documentaire que peut laisser suggérer le titre : le passage de *L'évasion de Jacques Bernis* à *L'Aviateur*, ainsi que le titre provisoire de *Vol*, évoqué plus haut, montre bien l'inflexion que connaît le texte dont la perspective devient plus aérienne et la portée plus générale avec la majuscule.

L'Aviateur est composé de huit paragraphes, qui évoquent successivement, en treize pages, le décollage, le vol, l'atterrissage, la déception du retour parmi les hommes et la solitude de Bernis lors de son passage au dancing, l'épisode de l'auberge, la formation de l'élève Pichon, l'accident du pilote Mortier et enfin la délivrance de Bernis lui-même. On retrouve bien l'idée initiale d'une « *évasion de Jacques Bernis* » – qui se libère doublement des contraintes d'une vie ennuyeuse par la magie du vol puis des liens de l'existence dans un accident d'avion – mais *L'Aviateur* insiste davantage sur le vol que sur le traitement psychologique du personnage qui est d'ailleurs nommé bien tardivement (au quatrième paragraphe).

---

[1] Claude YELNICK, « *Saint Exupéry : un témoignage unique* », in *Icare*, N° 69, 1974, pp. 44-45.
[2] *L'Aviateur*, in *Oeuvres complètes I*, p. 888.

Le récit s'organise en phrases courtes et juxtaposées (avec une moyenne de moins de douze mots par phrase) ; il s'agit de notations brutes et immédiates : « *Les roues puissantes écrasent les cales* », « *Le moteur vibre. Salaud.* [...] *Le bruit du moteur est métallique.* [...] *C'est peut-être une bielle* », auxquelles s'ajoutent, dans de brèves citations, les jurons et le vocabulaire direct et familier des pilotes qui cherchent à donner du naturel, de la vivacité et un semblant d'objectivité au texte (« *Salaud* », « *Mon moteur gaze le tonnerre !* », « *Foutez-lui la paix, engueulez la brume !* », « [...] *je leur fous quinze jours de tôle* » etc.).

L'ensemble du récit se déroule cependant en focalisation interne et donne le point de vue de Bernis. Il n'y a pas d'intrigue à proprement parler (un pilote rejoint Paris où il est affecté à la formation avant de mourir dans un accident), mais plutôt une succession de tableaux qui livre les impressions du pilote au style indirect libre : « ‘‘C'est vous l'élève Pichon ? – Oui. – Vous n'avez encore jamais volé ? — Non’’. *Bien : il n'aura pas d'idées préconçues. Les anciens observateurs croient tout savoir : ils ont retenu des formules* ‘‘Manche à gauche... Pied contraire...’’ *Ce ne sont pas des élèves souples* » ou encore « *Ce monoplace de chasse gaze du tonnerre* », mention qui n'est pas assumée par le narrateur mais qui reprend la citation de Bernis : « ‘‘Mon moteur gaze le tonnerre !’’ ».

Dès lors, les impressions de vol sont délivrées à partir du point de vue subjectif de Bernis ; l'expérience du vol apparaît moins découverte que recréée, moins donnée que constituée et les sensations perçues sont *réorganisées à partir de Bernis* : ainsi, le pilote ne se glisse pas dans la carlingue, mais il « *ajuste à son corps la carlingue* » ! Le pilote et l'avion en viennent alors à se confondre avec le pronom impersonnel « *il* » qui peut désigner aussi bien l'un que l'autre : « *Il fonce vers eux, invisible et aveugle* » ; si la première partie de l'antithèse désigne assurément l'avion que l'on ne peut apercevoir, la seconde – caractéristique humaine – ne peut en revanche s'appliquer qu'au pilote, qui fait corps avec son engin – engin à son tour transformé en corps (« *Ainsi l'on s'aperçoit à l'essoufflement, aux dents qui branlent, aux cheveux gris, que tout le corps à la fois a vieilli* »).

L'originalité de *L'Aviateur* tient au fait que les impressions de vol sont ordonnées par la pensée de Bernis et que la description s'organise autour de lui.

Au-delà de l'assimilation assez conventionnelle du vocabulaire nautique, même lorsque l'on a voulu faire Navale, où le ciel est associé à la mer, l'avion au poisson et l'empennage à la mâture (« *amarres* », « *fluide* », « *houle* », « *vagues* », « *remous* », « *mer* », « *mât* », « *eau* », « *plonge* », « *port* », « *goujons dans un aquarium* », « *poisson mort* », « *noyé* », « *plage* », « *coule* », « *hâle* », « *lac calme* », « *flux* ») – on assiste à *un renversement systématique du référentiel spatial*.

Alors même que c'est l'avion qui est en mouvement, la description s'organise à partir de l'aviateur qui est dans l'avion et le texte donne l'impression que c'est le décor qui bouge et non l'avion ; c'est l'avion qui devient la référence et le repère (symbolisé par l'altimètre que l'on règle et que l'on ramène au zéro) : ainsi, « *le soleil se prend dans la mâture* », puis « *double enfin le mât extrême* » ; la terre « *respire* » et « *la montagne* [...] *se gonfle presque jusqu'à lui* » lorsque le pilote plonge et Bernis « *tire à lui les champs et derrière lui les rejette* » ; « *La terre verse à droite, à gauche* », les forêts « *tournent* » et « *le champs se range devant eux horizontal* ». Enfin, « *la terre se retire comme une marée* », elle « *s'immobilise verticale* » un instant, puis, comme un manège, « *tourne, entraînant ses bois, ses clochers, ses plaines. Le pilote voit passer encore, lancée par une fronde, une villa blanche... Vers le pilote assassiné* [...] *jaillit la terre* ».

C'est pourquoi un pilote « *ne se meut plus que dans le temps* » : immobile dans son avion mobile, la réalité a perdu l'une de ses dimensions...

Après la magie du vol, de retour à terre, on comprend mieux la déception du pilote qui « *n'est plus que Jacques Bernis* » et qui se sent « *triste à mourir* ». « *Dégrisé* » et amer après s'être « *saoulé* » et avoir éprouvé « *l'ivresse* » de l'altitude, il se sent en exil parmi ses semblables – dont « *il recense les amitiés* » – dans un monde où les convenances sociales sont pareilles aux démarches administratives ; lorsqu'il entrera dans un dancing, il gardera « *son manteau épais comme un vêtement d'explorateur* » et tout le monde s'écartera de lui.

Il est difficile de tirer un enseignement général sur la perspective littéraire adoptée par Saint Exupéry en ce qui concerne l'écriture de *L'Aviateur*, attendu qu'il s'agit d'une version tronquée, pour des raisons éditoriales, de *L'évasion de Jacques Bernis*, qui est indisponible, mais il est néanmoins possible de distinguer ici en germe l'opposition fondamentale et matricielle – entre monde aérien et monde terrestre – qui structurera l'ensemble de son oeuvre : Saint Exupéry oscille en permanence, d'une part, entre un désir de liberté et d'absolu que symbolise le vol, et, d'autre part, la tentation radicalement incompatible d'un univers domestique de paix mais également de vacuité et d'hypocrisie – contradiction majeure que *Courrier Sud* puis *Vol de nuit* vont chacun tenter de résoudre.

b) *Courrier Sud*, roman polyphonique

Pour mieux comprendre l'action dans *Courrier Sud*, il convient d'abord de saisir la situation historique. En 1927, Saint Exupéry est à Cap Juby – point d'appui composé d'une piste d'atterrissage et d'une cabane près d'un fortin, sur la route Casablanca / Dakar. Cap Juby est situé en plein désert saharien, dans le Rio de Oro, zone pas encore pacifiée du Maroc espagnol, et Saint Exupéry est chargé de récupérer les pilotes tombés en panne et capturés par les Maures révoltés : *« Ma mission*, note-t-il dans une lettre à sa mère, *consiste à entrer en relation avec les tribus maures et à essayer si possible de faire un voyage en dissidence. Je fais un métier d'aviateur, d'ambassadeur et d'explorateur* »[1].

Cette mission fera l'objet d'un rapport détaillé de neuf pages – rapport à notre connaissance jusqu'à présent inédit, que nous avons pu nous procurer auprès du Musée Air France, dépositaire des archives de l'Aéropostale, que nous remercions ici très vivement pour son aimable collaboration, et dont nous reproduisons le fac-similé intégral en annexes (cf. p. 345) : il illustre les capacités de négociateur et le talent de diplomate de Saint Exupéry, ainsi que sa compréhension et sa fascination pour la culture du désert qu'on retrouvera notamment dans *Citadelle*.

[1] *Correspondance* (« *Lettres à sa mère* »), in *Oeuvres complètes I*, p. 762.

Courrier Sud, roman dont le titre vient de la poste pour Dakar qui s'appelait ainsi, est un livre qui comporte une double intrigue : le récit du vol de Jacques Bernis d'une part, qui va rejoindre le narrateur qui, à l'image de Saint Exupéry, l'attend dans le désert, et le récit de la vie de Jacques Bernis, fait par le narrateur en l'attendant (« *Je dois revenir en arrière, raconter ces deux mois passés* [...] »[1]).

Les impressions de vol d'une part : « *Aujourd'hui, Jacques Bernis, tu franchiras l'Espagne* [...]. *Barcelone, Valence, Gibraltar, apportées à toi, emportées* »[2] ; une intrigue sentimentale d'autre part : *« Deux mois plutôt, il montait vers Paris à la conquête de Geneviève* »[3] – intrigue enchâssée, qui occupe principalement la deuxième et plus longue des trois grandes parties composant le livre.

Il est remarquable de constater que le succès de *Courrier Sud* tint essentiellement à l'époque à la fascination qu'exerça sur les contemporains l'épopée de la Ligne : dans la préface qu'il consacra à la première édition de *Courrier Sud*, André Beucler, que l'on considère généralement comme un représentant de la littérature d'évasion, note ainsi que « *Saint Exupéry n'est pas un écrivain* »[4] (sic!), et – dans une lecture plus sensible à la magie du désert qu'à celle de l'écriture – « *qu'il nous livre des impressions peu communes, mais authentiques* »[5].

Les descriptions de l'aviation et du vol étaient certes tout à fait nouvelles, mais, si les critiques de l'époque leur accordèrent tant d'importance et jugèrent en revanche l'intrigue sentimentale de moindre intérêt, *Courrier Sud* nous charme aujourd'hui au contraire moins pour sa valeur de témoignage, qui s'avère un peu suranné, que pour l'histoire que connaissent Jacques et Geneviève : *Courrier Sud*, plus qu'un roman de l'aviation, apparaît ainsi comme le roman d'un aviateur qui livre ses réflexions sur son expérience de la nature humaine.

---

[1] *Courrier Sud* (2ème partie, chapitre 1), in *Oeuvres complètes I*, p. 49 [15].
[2] *Courrier Sud* (1ère partie, chapitre 3), in *Oeuvres complètes I*, p. 41-42 [7-8].
[3] *Courrier Sud* (1ère partie, chapitre 4), in *Oeuvres complètes I*, p. 48 [14].
[4] *Courrier Sud* (Préface à la première édition), in *Oeuvres complètes I*, p. 905.
[5] *Courrier Sud* (Préface à la première édition), in *Oeuvres complètes I*, p. 906.

Il est révélateur que la deuxième partie, consacrée à Jacques Bernis, occupe à elle seule près de la moitié du roman : trente-quatre pages, contre onze pour la première et vingt-cinq pour la dernière (soit trente-six pages). À la lumière d'une telle distribution, la deuxième partie apparaît bien comme la pièce majeure.

L'étude des variantes renforce cette analyse. On constate en effet que Saint Exupéry a systématiquement gommé les éléments grossiers ou le vocabulaire vulgaire qui apparaissaient au premier jet (« *agent mon cul* »[1], « *vent dans le cul* »[2] par exemple) : malgré la vraisemblance de tels propos, il y a de sa part un refus de ce genre de détails réalistes – non par bienséance ou délicatesse, mais parce que cela s'accorderait mal avec le ton d'ensemble :

> « *Les variantes que nous relevons témoignent d'un souci minutieux de l'écriture, du goût de la sobriété, de la musicalité de la phrase, de l'équilibre de ses éléments* [...]. *Tout se passe comme si l'auteur était sollicité par un intérêt d'un autre ordre que l'intérêt du document* »[3].

Courrier Sud s'ouvre sur le narrateur qui attend à Cap Juby l'arrivée de l'avion où se trouve son ami Jacques Bernis. Il se souvient alors des deux derniers mois : après deux années de service, Jacques Bernis passe ses vacances à Paris. Il est déçu par cette ville où la vie paraît fade comparée à celle d'un pilote. Il rend visite dans cet état d'esprit à une amie d'enfance qui s'appelle Geneviève et qui vit avec un mari qu'elle trouve ennuyeux et dont elle ne se sent pas comprise. Parce que son fils vient de mourir, elle est prête à quitter Paris avec Bernis pour commencer une nouvelle vie mais la fuite tournera court : elle tombe malade et comprend alors qu'elle ne peut renoncer à la vie sûre qu'elle a aux côtés de son mari pourtant méprisé. Elle n'est pas capable d'être la femme d'un pilote, parce que le bonheur domestique est sans cesse en danger. Bernis la ramène donc à Paris et se promène, abattu, dans les rues de la capitale. Il entre à Notre Dame, mais le sermon ne lui apporte pas de réponse, et passe la nuit avec une prostituée afin de ne pas être seul. Puis Bernis reprend son service et doit rejoindre le narrateur, mais son avion s'écrase. On retrouve le courrier et on l'achemine à Dakar.

---

[1] *Courrier Sud* (variante c, p. 81), in *Oeuvres complètes I*, p. 941.
[2] *Courrier Sud* (variante a, p. 89), in *Oeuvres complètes I*, p. 943.
[3] « Notice de *Courrier Sud* », in *Oeuvres complètes I*, p. 912.

Bernis est un homme qui cherche à s'évader, qui cherche à fuir une vie jugée frelatée et à guérir une angoisse existentielle. Torturé par une soif d'absolu, Bernis croit avoir trouvé ; ce sera Geneviève : « *Geneviève, est-ce vrai que l'on meurt d'amour ?* »[1]. Mais Geneviève est mariée et cette première piste sera un échec. Bernis essaie alors le secours de la religion, mais le sermon n'apparaît que comme un « *cri parfaitement désespéré* »[2] et un constat de la perte de la transcendance. Suit l'expérience du divertissement et du dancing mais Bernis déclare à la prostituée qui l'accompagne : « *Tu ne peux rien me donner de ce que je désire* »[3]. Bernis s'évadera finalement dans la mort lors de son accident d'avion.

En ce sens, *Courrier Sud* ne connaît pas de véritable tension romanesque, mais une succession de pistes juxtaposées les unes à la suite des autres.

La critique jugera la composition imparfaite et le reprochera beaucoup à Saint Exupéry. Conformisme de l'intrigue sentimentale ainsi que faiblesse romanesque d'un livre où il n'y a presque pas de tension et il s'agirait dès lors d'un récit à peine romancé, d'une histoire romanesque plus que d'un roman :

> « *Tout cela demeure bien superficiel et littéraire.* [...] *Si lyrique que l'on soit, il faut pouvoir être sobre et clair à de certains moments et nous aurions préféré quelque chose de plus simple après la dernière séparation de Geneviève et de Bernis* »[4], note ainsi l'influent critique Edmond Jaloux.

Si l'on suit Bakhtine dans son *Esthétique et théorie du roman*, le roman se caractérise par la polyphonie et le dialogisme (ou polyphonie dialogique).

La polyphonie selon Bakhtine signifie une indépendance des voix des personnages par rapport à la voix de l'auteur ou du narrateur :

> « *Le discours du héros sur lui-même et sur le monde est aussi valable et entièrement signifiant que l'est généralement le discours de l'auteur ; il n'est pas aliéné par l'image objectivé du héros, comme formant l'une de ses caractéristiques, mais ne sert pas non plus de porte-voix à la philosophie de l'auteur. Il possède une indépendance exceptionnelle dans la structure de l'oeuvre, résonne en quelque sorte* à côté *du discours de l'auteur, se combinant avec lui, ainsi qu'avec les voix tout aussi indépendantes et signifiantes des autres personnages, sur un mode tout à fait original* »[5].

---

[1] *Courrier Sud* (2ème partie, chapitre I), in *Oeuvres complètes I*, p. 54 [20].
[2] *Courrier Sud* (2ème partie, chapitre XI), in *Oeuvres complètes I*, p. 79 [47].
[3] *Courrier Sud* (2ème partie, chapitre XII), in *Oeuvres complètes I*, p. 81 [49].
[4] Edmond JALOUX, *Les nouvelles littéraires*, 6 juillet 1929.
[5] Mikhaïl BAKHTINE, *Poétique de Dostoïevski*, Paris, Gallimard, 1993.

Superposition des voix et des sources énonciatives, multiplicité des consciences équipollentes, idéologies diverses, langages différents et même opposés, le roman polyphonique place alors une tension dialogique entre les discours.

Le dialogisme se définit en effet comme ce qui permet et organise la confrontation des discours contradictoires :

> « *Le discours de l'auteur* [de roman polyphonique] *est un discours à propos d'un autre discours*, affirme Julia Kristeva, dans une présentation des travaux de Bakhtine. *Il n'y a pas de troisième personne unifiant la confrontation des deux : les discours contraires sont réunis, mais non pas identifiés, ils ne culminent pas dans un ''je'' stable qui serait le ''je'' de l'auteur monologique* ».

Autrement dit, le roman présente un monde problématique et complexe, où coexistent différentes vérités contradictoires radicalement incompatibles : nous entendons montrer ici que *Courrier Sud* présente, sous forme d'un roman, cette multiplicité de points de vue différents, tandis que *Vol de nuit* dépassera cette polyphonie dialogique pour les réunir au sein d'une même voix sortant ainsi du champ romanesque vers une énonciation d'ordre plus poétique.

En ce qui concerne le caractère polyphonique de *Courrier Sud*, Saint Exupéry affirme à son propos dans une lettre adressée à sa mère en 1927, confirmant ainsi la validité de notre hypothèse : « [...] *Je me suis décidé à écrire un livre.* [...] *J'y veux faire entrer beaucoup trop de choses et de points de vue différents* »[1].

Si l'on considère le sermon du prêtre auquel Bernis assiste, chapitre XI, on constate que celui-ci enchaîne les affirmations et les objections qui y répondent ; le sermon multiplie les points de vue dans une sorte de dialogue sous une même figure : « *Parce qu'il se répondait à lui-même* »[2], note Bernis dans une phrase réduite à une proposition subordonnée, ce qui en accentue et en renforce le poids.

On semble donc rencontrer une pluralité de voix et de discours. Mais celle-ci ne suffit pas, encore faut-il que cette polyphonie soit dialogique.

---

[1] *Correspondance* (« *Lettres à sa mère* »), in *Oeuvres complètes I*, p. 767.
[2] *Courrier Sud* (2ème partie, chapitre XI), in *Oeuvres complètes I*, p. 79 [46].

Or on peut tout à fait attribuer à l'auteur ce jeu d'affirmations et d'objections, auteur dont le prêtre ne serait qu'une projection ; même si Saint Exupéry s'adresse aussi aux autres, il se répond à lui-même et ce passage recouvre en réalité son angoisse propre : « *Il est clair, pour l'instant*, note Quesnel, *que ce prêtre qui se répond à lui-même* [...] *n'est que l'ombre projetée de Saint Exupéry* »[1]. La polyphonie, c'est-à-dire la multiplicité des voix, ne suffit pas à faire un roman : il s'agit d'une condition nécessaire mais non pas suffisante, dans le sens où ces voix différentes doivent s'opposer en vertu d'un principe dialogique qui manque ici.

Il convient donc d'affiner davantage notre outil d'analyse théorique et de distinguer polyphonie linguistique et polyphonie littéraire.

La polyphonie linguistique est un discours rapporté qui montre la personnalité d'un individu. Il s'agit d'un discours hiérarchisé, dont l'auteur garde le contrôle et c'est toujours sa voix que l'on entend. C'est un dialogisme de façade. La polyphonie littéraire introduit au contraire un autre point de vue que celui de l'auteur et c'est dans cette polyphonie littéraire que réside le véritable dialogisme.

À l'évidence, le sermon du prêtre, dépendant de l'auteur, relève de la polyphonie linguistique. Y a-t-il alors une polyphonie littéraire dans *Courrier Sud* ou doit-on, comme Michel Quesnel, considérer que, « *Comme le faux dialogue du prêtre,* Courrier Sud *est un roman à une seule voix* »[2] ?

Si l'on rencontre dans un texte des indices d'une incohérence quelconque, la critique a parfois tendance à mettre en cause un manque de maîtrise technique de la part de l'auteur, comme ce fut le cas, à sa publication, avec *Courrier Sud,* surtout s'il s'agit par ailleurs du premier roman d'un jeune écrivain débutant et que ce dernier, de surcroît, le reconnaît lui-même : « *J'ai déjà une centaine de pages et suis assez empêtré dans sa construction* »[3].

---

[1] « Notice de *Courrier Sud* », in *Oeuvres complètes I*, p. 899.
[2] « Notice de *Courrier Sud* », in *Oeuvres complètes I*, p. 899.
[3] *Correspondance* (« *Lettres à sa mère* »), in *Oeuvres complètes I*, p. 767.

Pourtant, cet « *aveu* » montre au contraire que Saint Exupéry était conscient de cet état des choses et qu'il n'entendait pas ne pas en tenir compte.

Or, malgré tout, on trouve une incohérence narrative dans *Courrier Sud*.

Pour mieux comprendre cette bizarrerie, il convient auparavant de faire le point sur les clarifications terminologiques apportées par Gérard Genette dans *Figures III* à propos des problèmes de focalisation[1].

Il faut d'abord distinguer omniscience et focalisation. L'omniscience n'est pas une technique en soi mais le parti pris par l'auteur d'assumer sa liberté, qui, par définition, est totale. La focalisation, en revanche, est une technique narrative qui désigne la façon dont l'information est filtrée et dispensée au lecteur : la « *focalisation interne* » se rapporte ainsi aux informations médiatisées par la conscience d'un personnage, tandis que la « *focalisation zéro* » n'est pas médiatisée.

Un récit omniscient à la troisième personne n'est pas forcément mené en focalisation zéro (on peut avoir recours à la focalisation interne de l'un des personnages et voir alors par ses yeux), et un récit à la première personne n'est pas forcément mené en focalisation interne : même si le narrateur peut raconter par les yeux du personnage qu'il était à l'époque de l'histoire, la plupart du temps il raconte directement l'histoire sans opérer obligatoirement un filtrage de sa part.

Mais, pour rester réaliste, *le narrateur ne peut raconter que ce qu'il savait à l'époque et ce qu'il a appris depuis.* Autrement dit, cela exclut :

– la narration de scènes dont le narrateur n'a été ni l'acteur ni le témoin et dont il n'a pas pu avoir connaissance par la suite ;

– la focalisation interne sur des personnages autres que le narrateur ;

– les incursions psychologiques dans les motivations et les sentiments d'autrui, à moins que celui-ci n'en ait fait part au narrateur ou à moins que ce dernier use de modalisateurs tels que « *peut-être* », « *sans doute* », « *croire* » etc.

Le récit doit respecter la vraisemblance et le savoir possible du narrateur.

---

[1] Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, 1993.

Courrier Sud s'ouvre sur un récit à la première personne en focalisation interne : « *Un ciel pur comme de l'eau baignait les étoiles et les révélait. Puis c'était la nuit. Le Sahara se dépliait dune par dune sous la lune. Sur* nos *fronts cette lumière de lampe qui ne livre pas les objets mais les compose, nourrit de matière tendre chaque chose. Sous* nos *pas assourdis, c'était le luxe d'un sable épais. Et* nous *marchions nu-tête, libérés du poids du soleil* »[1]. Le narrateur est à Cap Juby et attend l'arrivée d'un courrier de Toulouse piloté par Bernis.

Au début du troisième chapitre, le narrateur entame une sorte de dialogue avec Jacques Bernis, que le lecteur a découvert au chapitre précédent. Il s'adresse alors à lui par une exclamation, en le tutoyant sur un ton emphatique pour célébrer son départ : « *Aujourd'hui, Jacques Bernis, tu franchiras l'Espagne* »[2]. L'embrayeur « *aujourd'hui* », l'apostrophe au vocatif et le futur de certitude donnent un tour solennel. Il s'agit d'un récit assumé par un narrateur homodiégétique se remémorant les souvenirs communs : « *Je me souviens de cette veillée d'armes* »[3].

Le récit se poursuit au début de la deuxième partie par l'annonce de la part du narrateur de son souhait de parler des deux derniers mois de la vie de Bernis. Ce souhait est formulé dans le paragraphe introductif suivant que nous reproduisons intégralement pour montrer qu'il ne laisse aucun doute sur ses intentions :

> « *Je dois revenir en arrière, raconter ces deux mois passés, autrement qu'en resterait-il ? Quand les événements que je vais dire auront peu à peu terminé leur faible remous, leurs cercles concentriques, sur ceux des personnages qu'ils ont simplement effacés, comme l'eau refermée d'un lac, quand seront amorties les émotions poignantes, puis moins poignantes, puis douces que je leur dois, le monde de nouveau me paraîtra sûr. Ne puis-je pas me promener déjà, là où devrait m'être cruel le souvenir de Geneviève et de Bernis, sans qu'à peine le regret me touche ?* »[4].

Il n'est nulle part question d'imaginer ou de tenter de reconstituer ce passé. Le récit est présenté comme le témoignage d'un ami.

---

[1] *Courrier Sud* (1ère partie, chapitre I), in *Oeuvres complètes I*, p. 37 [3]. Nous soulignons.
[2] *Courrier Sud* (1ère partie, chapitre III), in *Oeuvres complètes I*, p. 41 [7].
[3] *Courrier Sud* (1ère partie, chapitre III), in *Oeuvres complètes I*, p. 42 [8].
[4] *Courrier Sud* (2ème partie, chapitre I), in *Oeuvres complètes I*, p. 49 [15].

Le récit passe alors à la troisième personne du singulier : « *Deux mois plus tôt, il montait vers Paris* »[1]. Il devient un récit en focalisation zéro, pris en charge par un narrateur omniscient qui, à l'évidence, ne peut être confondu avec le narrateur initial : les propos tenus excèdent en effet le cadre du savoir de ce dernier.

Saint Exupéry introduit dès lors une seconde voix narrative dans le récit.

Il y a une invraisemblance fondamentale, dans le sens où le narrateur rapporte des scènes dont il n'a été ni l'acteur ni n'a pu être le témoin et dont il n'a pu non plus avoir connaissance ; il livre par ailleurs l'analyse de la pensée et des sentiments de personnages, dont il est censé ignorer parfois jusqu'à l'existence !

On pourrait cependant imaginer que le narrateur a été mis au courant par l'intermédiaire de Bernis de certaines scènes auxquelles il n'aurait pu assister – résolvant ainsi cette difficulté des situations où l'information du narrateur dépasse largement la logique du type de focalisation adoptée.

Le narrateur fait ainsi part de confidences de Bernis – et note à plusieurs reprises : « *Et Jacques me raconta son aventure* »[2], ou encore « *Et Bernis, avant de partir, me résumait toute l'aventure* »[3] – puis il mentionne un échange de courrier[4] et donne même copie d'une lettre : « *Et Bernis m'écrivit un jour :* [...] »[5].

Mais on trouve pourtant, par exemple, une scène intime entre Geneviève et son mari et on assiste à la dispute qui éclate à propos de celui qui doit se lever pour aller consoler l'enfant qui pleure[6]. Le narrateur n'a été ni l'acteur ni même le témoin de cette scène – pas plus que Bernis lui-même, qui, de toutes les façons n'aurait pu deviner les pensées de Geneviève : « *Elle savait qu'il mentait* »[7].

---

[1] *Courrier Sud* (2ème partie, chapitre I), in *Oeuvres complètes I*, p. 49 [15].
[2] *Courrier Sud* (3ème partie, chapitre III), in *Oeuvres complètes I*, p. 95 [63].
[3] *Courrier Sud* (3ème partie, chapitre V), in *Oeuvres complètes I*, p. 99 [67].
[4] *Courrier Sud* (2ème partie, chapitre VI), in *Oeuvres complètes I*, pp. 66-67 [33].
[5] *Courrier Sud* (2ème partie, chapitre I), in *Oeuvres complètes I*, p. 51 [17].
[6] *Courrier Sud* (2ème partie, chapitre III), in *Oeuvres complètes I*, p. 58 [24].
[7] *Courrier Sud* (2ème partie, chapitre III), in *Oeuvres complètes I*, p. 58 [25].

Il faudrait alors imaginer que le narrateur a été informé par Bernis, ce dernier l'étant également par Geneviève. Le texte ne laisse nulle part apparaître la trace d'un pareil procédé ; aucun indice ne permet de le supposer : or le lecteur ne doit s'appuyer que sur les données effectives du récit et non pas imaginer la vie que le narrateur pourrait avoir mené sans que le texte le dise, car l'existence d'un personnage se réduit à ce que la narration en dit. Ce jeu de confidences en chaîne, très improbable, est d'ailleurs catégoriquement démenti : « *Le soir, quand Bernis vint la voir, elle ne lui parla de rien. On n'avoue pas ces choses-là* »[1].

Il est enfin difficile de penser que le narrateur ait imaginé et inventé une part de son récit ou encore qu'il ait reconstitué le passé en en reconstruisant une partie – même s'il se laisse parfois aller à la rêverie (« *En lisant ce mot de Bernis, Geneviève, j'ai fermé les yeux et vous ai revu petite fille* »)[2] – car, là encore, le texte ne contient aucun indice pouvant le laisser supposer (modalisateur, etc.).

Les scènes abondent, qui excèdent le savoir du narrateur à l'époque des faits ainsi que celui qu'il a pu recueillir par la suite – d'autant que l'on trouve de nombreuses incursions dans les pensées des personnages. On pourrait ainsi multiplier les exemples, qui prouvent par leur caractère répétitif et systématique qu'il ne s'agit pas d'erreurs de la part d'un romancier ne maîtrisant plus son oeuvre ; le chapitre VII de la deuxième partie accumule ainsi les éléments psycho-narratifs : « *Puis elle s'interrompit, elle devinait que* [...] », « *Elle ressentait* [...] », « *Elle pensa* [...] », « *Elle pense encore* [...] », « *Elle songe* [...] »[3], etc.

Courrier Sud multiplie donc les éléments discordants et les scènes que le narrateur ne peut pas connaître aussi précisément et avec un tel luxe de détails. La difficulté ne tient pas tant à l'alternance entre focalisation interne et focalisation zéro, parfaitement normale dans un récit à la première personne, mais dans le fait que la narration en focalisation zéro ne respecte pas les limites de la vraisemblance et se fait, en quelque sorte, omnisciente.

---

[1] *Courrier Sud* (2ème partie, chapitre IV), in *Oeuvres complètes I*, p. 63 [29].
[2] *Courrier Sud* (2ème partie, chapitre I), in *Oeuvres complètes I*, p. 52 [19].
[3] *Courrier Sud* (2ème partie, chapitre VII), in *Oeuvres complètes I*, pp. 68-69 [34-35].

Il s'agit de ce que Gérard Genette appelle une *paralepse,* c'est-à-dire une information que le récit ne devrait pas donner, information en toute hypothèse irréductible au narrateur et qu'il faut donc attribuer au romancier omniscient.

Genette définit ce type de texte comme « *pluriel* » et « *polymodal* ».

En ce sens, *Courrier Sud* contient une pluralité de voix narratives et ce procédé permet en réalité à Saint Exupéry d'introduire différentes visions du monde qui sont radicalement incompatibles : d'un côté, une vision d'un monde domestique, stable et solidement enraciné, monde de Geneviève, centré sur l'image rassurante de la demeure et de la lampe ; de l'autre, l'appel du large et l'univers viril du pilote, univers de mouvement, de dynamisme et de dépassement de soi.

Courrier Sud est donc un roman polyphonique et dialogique, ce qui permet d'assurer la présentation de vérités contradictoires entre elles mais non de les articuler les unes aux autres et de résoudre cette opposition conceptuelle.

Vol de nuit cherche à dépasser ces contradictions et va de ce fait opter pour une voie originale.

c) *Vol de nuit*, épopée tragique

Vol de nuit est le premier grand succès de Saint Exupéry. Préfacé par un aîné prestigieux, Gide, il sera couronné par le Prix Fémina en 1931 et obtiendra l'insigne honneur de figurer, avec *Koenigsmark* de Benoit et *Les Clés du royaume* de Cronin, parmi les premiers titres de la collection « *Le livre de poche* » lancée le 9 février 1953 : il s'est vendu à plus de six millions d'exemplaires, depuis 1931.

Comme pour *L'Aviateur* puis *Courrier Sud*, *Vol de nuit* fait d'abord l'objet d'une lecture documentaire – en partie due à Gide, qui insiste davantage dans sa préface sur la nouvelle vision du courage développée par l'auteur et sur l'aspect moral et métaphysique du livre que sur la valeur du romancier pour laquelle il n'a qu'une unique phrase – en passant – la dernière : « *Ce récit, dont j'admire aussi bien la valeur littéraire, a d'autre part la valeur d'un document et ces deux qualités, si inespérément unies, donnent à* Vol de nuit *son exceptionnelle importance* ».

Vol de nuit décrit l'héroïsme des premiers vols la nuit – vols rendus nécessaires pour accélérer les liaisons de l'Aéropostale lors de l'instauration des lignes aériennes : « *C'est pour nous, avait répliqué Rivière, une question de vie ou de mort, puisque nous perdons, chaque nuit, l'avancée gagnée, pendant le jour, sur les chemins de fer et les navires* »[1]. L'argument est en effet le suivant : sur le terrain d'aviation de Buenos Aires, trois courriers nocturnes doivent atterrir avant que le départ du quatrième soit donné. Les avions du Chili et du Paraguay arrivent à l'heure, mais on attend celui de Patagonie. Qu'un accident survienne et les détracteurs des vols de nuit risqueront de triompher... Une heure quarante minutes : les réserves de carburant sont épuisées, l'avion est perdu – le courrier d'Europe partira cependant ! Toutefois, contrairement aux apparences, il ne s'agit pas d'un roman sur l'aviation mais d'un livre dont le thème principal est celui du sens de l'action : le destin des vols de nuit importe peu, *in fine*. C'est sur le sens du sacrifice de Fabien que se focalise le texte et, malgré la disparition et la mort probable des pilotes, le héros finit par se réaliser dans l'accomplissement de sa mission : « *Mais la mort de deux aviateurs, comme le suggère d'ailleurs M. Crémieux, n'est pas nécessairement une défaite ; elle est aussi bien un triomphe, une promesse de victoire finale* [...]. *Celle-ci* [la mort] *est un sacrifice librement consenti* »[2].

Cette intrigue est minimale : on le constate notamment par l'alternance entre les phases de récit et celles, plus nombreuses, consacrées à des descriptions ou aux méditations de Rivière (cf. la table des chapitres en annexes : p. 319).

Pour donner du rythme à l'ensemble, Saint Exupéry procède alors à une stylisation qui rapproche *Vol de nuit* d'une tragédie classique.

On retrouve ainsi la règle des trois unités. Tout d'abord, l'unité d'action :

> « *Ainsi les trois avions postaux de la Patagonie, du Chili et du Paraguay revenaient du Sud, de l'Ouest et du Nord vers Buenos Aires. On attendait leur chargement pour donner le départ, vers minuit, à l'avion d'Europe* »[3].

---

[1] *Vol de nuit* (chapitre XI), in *Oeuvres complètes I*, p. 142 [111].
[2] FRANÇOIS, *L'esthétique d'Antoine de Saint Exupéry*, Paris, Delachaux & Niestlé, 1957.
[3] *Vol de nuit* (chapitre II), in *Oeuvres complètes I*, p. 116 [84].

Puis on trouve ensuite l'unité de lieu. *Vol de nuit* raconte l'histoire de pilotes qui évoluent autour de l'axe du vol de nuit : il y a donc des éléments permanents qui assurent la continuité du récit entre divers lieux comme le ciel et surtout la récurrence de Buenos Aires. L'unité de lieu est en effet réalisée en ce que tout ramène à Buenos Aires et Rivière est ainsi placé au centre d'une rose des vents :

– Fabien remonte du Sud, de la Patagonie ;

– Pellerin, qui vient du Chili, désigne l'Ouest ;

– le courrier d'Europe va vers l'Est ;

– et le pilote du Paraguay descend du Nord.

On notera que, si Fabien, Pellerin et le courrier d'Europe, sont chargés d'une fonction précise, le pilote du Paraguay, qui n'est pas nommé et est réduit à sa fonction symbolique, ne doit sa présence qu'à la nécessité de compléter la rose.

Vol de nuit respecte aussi l'unité de temps puisque l'action se déroule le temps d'une nuit – comme l'indique d'ailleurs le titre – et que le temps de la lecture correspond à peu près exactement au déroulement du drame.

On ajoutera enfin que la règle de la bienséance est également au rendez-vous, dans le sens où la mort de Fabien est évoquée mais n'est pas décrite...

Au-delà de ces critères formels, *Vol de nuit* respecte surtout l'esprit de la tragédie puisque la fin est connue dès le début : « *Mais le radio pensait que des orages s'étaient installés quelque part, comme des vers s'installent dans un fruit ; la nuit serait belle et pourtant gâtée : il lui répugnait d'entrer dans cette ombre prête à pourrir* »[1] – et qui n'est pas sans évoquer la mort par analogie phonétique.

La tension dramatique du récit ne s'appuie pas sur le suspens, sur la question de savoir si Fabien va échapper à la mort ou pas – mais sur le sens de son sacrifice. *Vol de nuit* est la tragédie de Fabien : elle révèle sa grandeur et son panache, face au fatum et au destin qui lui est imposé conformément à la loi du genre.

D'où le ton grave et solennel que prend parfois le texte. Si l'on considère la fin du livre, on note la majesté que l'auteur cherche à inscrire dans son écriture.

---

[1] *Vol de nuit* (chapitre I), in *Oeuvres complètes I*, p. 114 [82].

On remarque ainsi le vocabulaire militaire : « *lutte* », « *défaite* », « *victoire* » (quatre occurrences), qui caractérise Rivière, donne une impression de force qui est confortée par son attitude « *bras croisés* » évoquant sa détermination sans faille. Le rythme ternaire du passage renforce cette sensation d'assurance : « *Rivi*ère */ les bras croisés / passe parmi les secrét*aires »[1] (rythme ascendant qui se conclut sur une homéotéleute) et « *Il s'arrête / écoute / et songe* ».

Les derniers paragraphes confirment la stature majestueuse de Rivière, dans un alexandrin – « *Et Rivière, à pas lents, retourne à son travail* » (rythme ascendant) – qui introduit l'image finale chargée de majuscules oratoires : « *Rivière-le-Grand, Rivière-le-Victorieux, qui porte sa lourde victoire* » – établissant ainsi un parallèle ambitieux avec Jésus Christ portant sa lourde croix.

Les personnages eux-mêmes sont stylisés. L'onomastique est à cet égard révélatrice : chaque personnage aura une fonction à l'image de son nom.

Non seulement les personnages sont désignés par leur métier – *« le pilote Fabien* »[2] ou « *l'inspecteur Robineau* »[3] – mais leur personnalité s'inscrit à l'intérieur même de leur nom : Pellerin, dont le nom est transparent, est le compagnon des étoiles qu'il côtoie ; Fabien, dont le patronyme vient du latin « *faber* », désigne l'ouvrier, l'artisan ; Rivière, le chef, s'oppose à Robineau, l'inspecteur, dont le nom se rattache à « *roubine* » qui signifie... petit cours d'eau ou ruisseau[4].

Les femmes, dans ce monde d'hommes, sont effacées – comme leur nom. L'épouse du courrier d'Europe est anonyme et désignée comme « *la femme du pilote* »[5], tandis que la femme de Fabien – dont on apprend au détour d'une phrase qu'elle s'appelle en réalité « *Simone Fabien* »[6] – est généralement plutôt désignée comme « *Madame Fabien* »[7] et n'a donc d'existence que par rapport à son mari.

---

[1] *Vol de nuit* (chapitre XXIII), in *Oeuvres complètes I*, p. 167 [136]. Nous soulignons.
[2] *Vol de nuit* (chapitre I), in *Oeuvres complètes I*, p. 113 [81].
[3] *Vol de nuit* (chapitre IV), in *Oeuvres complètes I*, p. 122 [91].
[4] Paule BOUNIN, « Notice de *Vol de nuit* », in *Oeuvres complètes I*, p. 960.
[5] *Vol de nuit* (chapitre X), in *Oeuvres complètes I*, p. 138 [106].
[6] *Vol de nuit* (chapitre XIV), in *Oeuvres complètes I*, p. 149 [118].
[7] *Vol de nuit* (chapitre XIV), in *Oeuvres complètes I*, p. 150 [119].

Les noms désignent donc un caractère et les confusions – révélées par les variantes (notamment chapitre IX)[1] – que commet parfois Saint Exupéry qui intervertit les noms de Fabien et Rivière montrent bien qu'il s'agit de types : « *L'hésitation sur le nom des deux principaux héros que trahit la variante leur donne une valeur d'archétype. Plutôt que des personnages de roman au sens ordinaire, ils semblent être deux aspects de la personnalité de Saint Exupéry* » note Bounin[2].

Saint Exupéry estompe tout ce qui pourrait particulariser ses personnages. Ainsi Rivière n'a-t-il quasiment aucun portrait : « *Il passait presque inaperçu, tant sa petite taille déplaçait peu d'air, tant ses cheveux gris et ses vêtements anonymes s'adaptaient à tous les décors* »[3]. De même en ce qui concerne Robineau, si ce n'est qu'on apprend qu'il a « *le corps affligé d'un gênant eczéma* »[4] – à l'image de son « *eczéma moral* »[5]. Les personnages sont donc des types :

> « *Alors que le personnage de roman traditionnel s'enrichit d'apports successifs qui en rendent la présence plus dense jusqu'à donner l'illusion de la proximité physique, que sa personnalité intime s'explique par tout un passé, son comportement social par tout un milieu, les personnages de* Vol de nuit *n'ont pas d'état civil, ni de famille, ni d'amis, pas même de maison sinon Fabien, dont l'appartement confortable matérialise la tendresse de sa femme, mais qui lui préfère la maison plus grande de la nuit* »[6].

Le caractère typique de ces personnages qui ne connaissent aucun déchirement intérieur inscrit *Vol de nuit* dans le monde de l'épopée.

L'épopée met en effet en scène des personnages schématiques et simplifiés qui réalisent des prouesses et d'autres actions illustres et qui s'avèrent ainsi porteurs de valeurs collectives dans un monde clair, transparent et organisé, dans un monde ordonné et hiérarchisé, dans un monde non problématique (à l'inverse du roman qui rend compte d'une réalité fragmentaire, relative et dégradée).

---

[1] *Vol de nuit* (variantes a et e, pp. 134 et 135), in *Oeuvres complètes I*, p. 973
[2] Paule BOUNIN, « Notice de *Vol de nuit* », in *Oeuvres complètes I*, p. 973.
[3] *Vol de nuit* (chapitre VI), in *Oeuvres complètes I*, p. 125 [94].
[4] *Vol de nuit* (chapitre V), in *Oeuvres complètes I*, p. 125 [94].
[5] *Vol de nuit* (chapitre VI), in *Oeuvres complètes I*, p. 127 [95].
[6] Paule BOUNIN, « Notice de *Vol de nuit* », in *Oeuvres complètes I*, p. 958.

Vol de nuit, présenté par l'éditeur comme un roman, en a effectivement l'allure : fiction en prose, récit à la troisième personne du singulier et au passé – caractéristiques minimales définies par Barthes dans *Le degré zéro de l'écriture*[1]. Mais, tandis que le roman est un genre constitué en contact avec la réalité et le devenir, l'épopée forme un monde immobile, lisse et sans problème (il n'y a pas par exemple d'analyse psychologique et de débat intérieur : le héros est un type). *Vol de nuit* se rapproche plus de l'épopée que du roman, par maints aspects.

Ainsi, d'un point de vue extra-formel d'abord, simplement au niveau du contenu et de la diégèse, *Vol de nuit* met en scène une action grandiose ; qui, de surcroît, se déroule de nuit – ce qui contribue à sa dramatisation. Le vocabulaire guerrier, par exemple, au chapitre X[2], met en évidence le caractère élevé, héroïque et sublime de l'aventure postale aérienne de nuit avec ses risques et ses dangers : « *Le héros de* Vol de nuit*, non déshumanisé, certes, s'élève à une vertu surhumaine. Je crois que ce qui me plaît surtout dans ce récit frémissant, c'est sa noblesse* » (Gide)[3]. On y trouve donc le panache propre à une « *épopée* » (Gide)[3].

Surtout, Rivière, personnage central, est un type et ne s'interroge pas, contrairement à ce qu'affirme Chevrier – « *En Rivière pourtant le chef nous retient moins que le chef vieillissant assailli de doutes en même temps que des premières faiblesses physiques.* [...] *La réponse arrive, hésitante, incertaine comme l'est encore à cette époque la pensée de Saint Exupéry* »[4] – ou Estang, qui, tout en reconnaissant que Rivière est un « *''caractère''* [qui] *va au-delà du ''personnage'' romanesque, de la même manière que la simplification désincarnée de l'être figure ''l'au-delà'' de sa complexité charnelle* », ajoute cependant que « *l'auteur s'interroge par personne interposée.* [...] *il n'y aura pas de révélation indiscutable : Rivière est un tourment, non une solution* »[5].

---

[1] Roland BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.
[2] *Vol de nuit* (chapitre X), in *Oeuvres complètes I*, p. 138-140 [106-109].
[3] André GIDE, Préface à *Vol de nuit* (édition de 1931), in *Oeuvres complètes I*, p. 963.
[4] Pierre CHEVRIER, *Saint Exupéry*, Paris, Gallimard, 1958, p. 126.
[5] Luc ESTANG, *Saint Exupéry*, Paris, Point Seuil, 1989, chapitre IV-2, p. 63.

Ces affirmations sont démenties par le texte. On notera, par exemple, la quasi inexistence des points d'interrogation dans son discours ou dans ses pensées (il s'agit d'ailleurs le plus souvent de savoir si l'avion arrivera à l'heure – non de s'interroger sur son action). De même, lorsqu'il est question de signer des sanctions, acte grave, qui mériterait réflexion, Rivière signe sans même lire :

> « *Il compulsait lentement les notes.*
> *''Nous avons constaté à Buenos Aires, au cours du démontage du moteur 301... nous infligeons une sanction grave au responsable.''*
> *Il signa.*
> *''L'escale de Florianopolis n'ayant pas observé les instructions...''*
> *Il signa.*
> *''Nous déplacerons par mesure disciplinaire le chef d'aéroplace Richard qui...''*
> *Il signa* »[1].

Est-ce là le comportement d'un homme qui s'interroge ?

Naturellement, ***ensuite*** Rivière s'interrogera : Rivière est un homme d'action, qui agit d'abord et réfléchit ensuite. Ses interrogations sont ***secondaires***. Il s'interroge en outre par un bien étrange détour – involontaire : « *Puis, comme cette douleur au côté, engourdie, mais présente en lui et nouvelle comme un sens nouveau à la vie, l'obligeait à penser à soi, il fut presque amer* »[1].

Rivière ne doute pas. Il n'y a aucun débat : « *En face de Rivière se dressait non la femme de Fabien, mais un autre sens à la vie.* [...] *Cette femme parlait elle aussi au nom d'un monde absolu et de ses devoirs et de ses droits.* [...] *Elle exigeait son bien et elle avait raison. Et lui aussi, Rivière, avait raison, mais il ne pouvait rien opposer à la vérité de cette femme* »[2]. Les deux mondes sont face à face, mais ne s'affrontent pas. La seule fois de tout le texte où il s'interroge vraiment et de façon contradictoire, ses interrogations ne sont que prétexte à exposer ce qu'il croit. Il ne s'interroge que pour mieux affirmer : « *Rivière ne pouvait plus ne pas se demander ''au nom de quoi'' ?* »[2] ; au lieu de se demander s'il a raison d'agir ainsi, il se demande pourquoi, admettant ***a priori*** la validité de sa démarche. Il ne s'agit là que d'interrogations de surface, d'interrogations factices.

---

[1] *Vol de nuit* (chapitre IX), in *Oeuvres complètes I*, p. 134 [103].
[2] *Vol de nuit* (chapitre XIV), in *Oeuvres complètes I*, pp. 151 [120-121].

Nulle part Rivière ne se remet véritablement en question ; il reste imperméable, enfermé dans ses certitudes : « *Il se souvient des tapis verts, devant lesquels, le menton au poing, il avait écouté, avec un étrange sentiment de force, tant d'objections. Elles lui semblaient vaines, condamnées d'avance par la vie* »[1].

Le meilleur exemple sur le type d'interrogations de Rivière est celui-ci : « *Mais Rivière hésitait* [...]. *Les événements, dans le Sud, donneraient tort à Rivière, seul défenseur des vols de nuit. Ses adversaires tireraient d'un désastre en Patagonie une position morale si forte, que peut-être la foi de Rivière resterait désormais impuissante ; car la foi de Rivière n'était pas ébranlée* »[2].

Ses hésitations portent sur la réussite de l'entreprise, non sur sa légitimité. Elles sont purement techniques. Le texte est explicite, détache le syntagme et le met en valeur par un point virgule : « *la foi de Rivière n'était pas ébranlée* »[2]. Comment prétendre ensuite que Rivière s'interroge ?

Rivière n'éprouve aucun déchirement, ce n'est pas un personnage problématique. Il n'a pas d'états d'âme. Aussi serait-il absurde de le taxer d'inconscience quand, malgré les démentis de l'expérience, malgré la perte d'un équipage, il continue, persévère ou s'entête (« *Il pensait encore : ''J'ai les mêmes raisons solides d'insister, et une cause de moins d'accident possible : celle qui s'est montrée.'' Les échecs fortifient les forts* »)[2] ; Rivière, qui n'évolue pas, ne peut pas être psychorigide car c'est un type : il n'a pas de psychologie.

Le monde de *Vol de nuit* est celui de la certitude. Contrairement aux interrogations de Bernis dans *Courrier Sud*, Rivière n'entre dans aucune église et repousse l'amour comme une impasse : « *Aimer, dit-il, aimer seulement, quelle impasse !* »[3] ; il repousse également le divertissement : « *Il s'aperçut qu'il avait peu à peu repoussé vers la vieillesse, pour ''quand il aurait le temps'', ce qui fait douce la vie des hommes* »[4]. Il rejette l'évasion et la fuite car aucun doute ne l'habite.

---

[1] *Vol de nuit* (chapitre XI), in *Oeuvres complètes I*, p. 142 [111].
[2] *Vol de nuit* (chapitre XIII), in *Oeuvres complètes I*, pp. 146 [115-116].
[3] *Vol de nuit* (chapitre XIV), in *Oeuvres complètes I*, p. 152 [121].
[4] *Vol de nuit* (chapitre II), in *Oeuvres* p. 85. Problème de variante.

« *Un seul personnage*, note Carlo François, *suggère une notion contradictoire : Simone Fabien, la femme de l'aviateur, l'ombre de Geneviève...* »[1].

Mais cette notion contradictoire va être pour ainsi dire gommée par l'auteur : contrairement à *Courrier Sud*, il n'y a pas de polyphonie littéraire dans *Vol de nuit*. Ainsi le narrateur garde-t-il le contrôle de l'énonciation lors de l'entrevue entre Rivière et madame Fabien : c'est le point de vue de Rivière qui est présenté ; il s'agit donc en réalité d'un discours rapporté au style indirect libre, il s'agit d'une polyphonie linguistique – et non d'une polyphonie dialogique.

> « *En face de Rivière se dressait, non la femme de Fabien, mais un autre sens de la vie. Rivière ne pouvait qu'écouter, que plaindre cette petite voix, ce chant tellement triste, mais ennemi.* [...] *Cette femme parlait elle aussi au nom d'un monde absolu et de ses devoirs et de ses droits. Celui d'une clarté de lampe sur la table du soir, d'une chair qui réclamait sa chair, d'une patrie d'espoirs, de tendresses, de souvenirs. Elle exigeait son bien et elle avait raison. Et lui aussi, Rivière, avait raison, mais il ne pouvait rien opposer à la vérité de cette femme* »[2].

Dans *La théorie du roman*, Lukacs explique qu'à l'inverse du roman, problématique (*La Princesse de Clèves* par exemple), le monde épique est un monde lisse et sans problème : « *L'épopée façonne une totalité de vie achevée par elle-même, le roman cherche à découvrir et à édifier la totalité secrète de la vie.* [...] *Ainsi l'esprit fondamental du roman, celui qui en détermine la forme, s'objective comme psychologie des héros romanesques : ces héros sont toujours en quête* »[3].

Bakhtine d'affirmer également : « [le monde épique] *est absolu et parfait ; il est fermé comme un cercle et tout en lui est réalisé et achevé pleinement. Dans le monde épique il n'y a point de place pour l'inachevé, l'irrésolu, le problématique*»[4]. Rivière n'est pas un personnage romanesque mais un héros d'épopée, parce que ses interrogations sont à sens unique et ne posent pas vraiment de problème.

---

[1] FRANÇOIS, *L'esthétique d'Antoine de Saint Exupéry*, Paris, Delachaux & Niestlé, 1957, p 179
[2] *Vol de nuit* (chapitre XIV), in *Oeuvres complètes I*, p. 151 [120].
[3] Georges LUKACS, *La théorie du roman*, Berlin, Gonthier, 1963, chapitre 3, p. 54.
[4] Mikhaïl BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 452.

L'opposition entre Rivière et madame Fabien va alors être transposée à un autre niveau – celui de l'énonciation : le niveau poétique.

Saint Exupéry déclare, dans une lettre adressée à sa mère en janvier 1930 : « *Maintenant, j'écris un livre sur le vol de nuit. Mais dans un sens intime, c'est un livre sur la nuit* »[1]. D'après les relevés que nous avons effectués sur la base *Frantext*, évoquée plus haut, le mot « *nuit* » apparaît exactement soixante-trois fois dans *Vol de nuit*, qui compte cent quatre-vingt-dix pages dans l'édition folio – soit une fois toutes les trois pages en moyenne. Bounin note ainsi que « *tout le texte est tramé sur le thème de la nuit. Le mot revient comme une incantation, on le retrouve à tous les détours du roman, auquel il impose sa tonalité* »[2].

Or il y a une lutte entre la nuit et la lumière dans *Vol de nuit* qui traduit l'opposition entre les deux conceptions du monde de Rivière et madame Fabien – à laquelle est attaché le motif de la lampe, par exemple. Le monde aérien d'action et d'absolu s'oppose au monde terrestre du bonheur, qui est associé à la lumière : « *Il se retourna vers San Julian : ce n'était plus qu'une poignée de lumières, puis d'étoiles, puis se dissipa la poussière qui, pour la dernière fois, le tenta* »[3]. La lumière, si elle est parfois un repère, est souvent un mirage pour l'aviateur et une tentation : « *il eût fallu renoncer à l'action pour la conquérir* »[3]. Il s'agit d'un « *hameçon d'or* », auquel il faut prendre garde de ne se laisser prendre. Tout le livre est ainsi bâti sur cette structure binaire, qui se met en place dès l'ouverture : « *Les collines, sous l'avion, creusaient déjà leur sillage d'ombre dans l'or du soir* »[4]. L'opposition entre l'ombre et l'or, entre la lumière et l'obscurité de la nuit s'inscrit dans le texte dès la première phrase – opposition sonore également entre le [õ] nasalisé d'« *ombre* » et le [o] ouvert d'« *or* » qui résonne et se prolonge, de façon assourdie, dans le dernier mot : « *l'or du soir* » ([o] ouvert et [o] fermé).

---

[1] *Correspondance* (« *Lettre à sa mère* »), in *Oeuvres complètes I*, p. 781.
[2] Paule BOUNIN, « Notice de *Vol de nuit* », in *Oeuvres complètes I*, p. 958.
[3] *Vol de nuit* (chapitre I), in *Oeuvres complètes I*, p. 115 [83].
[4] *Vol de nuit* (chapitre I), in *Oeuvres complètes I*, p. 113 [81].

Ce jeu d'ombre et de lumière se poursuit tout au long du récit à travers l'image de la nuit et des étoiles – cette « *poussière* » de lumières – et, notamment, la récurrence du motif de l'or et ses multiples comparaisons.

La poésie naît alors dans ce choc antithétique en ce que la suggestion lumineuse qualifiée d'or n'y gagne rien, si ce n'est précisément un certain climat ; la qualification d'or ou les comparaisons encore n'occupent pas ici de fonctions référentielles à proprement parler : elles ne permettent pas de mieux se représenter la scène, elles n'ajoutent rien à la description du point de vue de la mimèsis mais elles renforcent en revanche la sèmiosis et la fonction symbolique.

À cela s'ajoute – si l'on considère maintenant *Vol de nuit* du point de vue d'une esthétique de la réception – un autre élément poétique, involontaire de la part de Saint Exupéry, inexistant à l'origine et cependant aujourd'hui présent.

Vol de nuit a connu un changement de perspective et de perception depuis sa publication en 1931. Lorsque Gide rédige sa préface, il évoque en effet la « *première période héroïque* [de l'aviation] » et ajoute que *Vol de nuit* « *peint la tragique aventure d'un de ces pionniers de l'air* »[1]. À l'époque de sa rédaction, *Vol de nuit* a l'attrait de la nouveauté ; aujourd'hui, il a un charme désuet ! C'est à vrai dire le destin de tout ouvrage approchant de près ou de loin une technique susceptible d'évoluer : *Vol de nuit* n'échappe pas à la règle. Et peu importe que l'auteur l'ait voulu ou pas, le lecteur actuel le reçoit et le ressent ainsi...

Saint Exupéry a bien cherché à effacer tous les détails techniques de son ouvrage, mais il existe tout de même un certain décalage de perception entre aujourd'hui et ce que l'on considérait hier comme une prouesse technologique. Ainsi, même s'il ne s'attache pas une description précise du pilotage, le lecteur rencontre néanmoins sur son chemin télégrammes, cadrans à aiguille, gyroscopes et manomètres entièrement dépassés. Tout cela confère à *Vol de nuit* un supplément d'âme un peu archaïque parfois.

---

[1] André GIDE, Préface à *Vol de nuit* (édition de 1931), in *Oeuvres complètes I*, p. 962.

Vol de nuit est un livre charnière dans l'oeuvre exupérienne, à la fois révélateur de la période romanesque et annonciateur de celle à venir : il ne tient de la période romanesque que son apparence de roman (Gide ne s'y était d'ailleurs pas trompé en parlant dans sa préface de « *récit* » et non de roman)[1], il est charnière en ce qu'il effectue un passage, encore timide, du roman à la poésie et il annonce l'avenir en tant que son caractère épique ouvre sur la dimension collective que vont affirmer par la suite *Terre des hommes*, *Pilote de guerre* et *Lettre à un otage*.

François estime que « Vol de nuit *inaugure la série des documents de témoignage. Il comporte une action qui n'est pas une intrigue ; les personnages qui y figurent n'évoluent pas* »[2]. Si nous nous accordons sur le virage qu'entame *Vol de nuit* en quittant les rivages romanesques, nous pensons cependant que *Vol de nuit* représente plus la queue de la comète romanesque qu'il n'appartient à la série suivante non seulement par la distance temporelle qui le sépare de *Terre des hommes* mais aussi et surtout parce que *Vol de nuit* tient encore de la fiction.

Avec *Terre des hommes*, Saint Exupéry inaugure une nouvelle période : celle du rejet de la fiction au profit du simple récit accompagné – à la manière des méditations de Rivière – d'une part de commentaire sur le sens de la vie, sur la divinité rayonnant dans le désert et donc sur l'Absolu ; c'est la période de l'essai.

2 / La fonction didactique

Il est remarquable de constater que huit longues années de silence littéraire séparent *Vol de nuit*, publié en 1931, de *Terre des hommes*, qui paraît en 1939. Est-ce à dire que durant cette période Saint Exupéry n'écrit pas, n'écrit plus ?

Il semble vraisemblable d'une part qu'il se consacre à la rédaction du *Caïd* – sorte de brouillon qui paraîtra à sa mort sous la forme posthume de *Citadelle*.

[1] André GIDE, Préface à *Vol de nuit* (édition de 1931), in *Oeuvres complètes I*, p. 962.
[2] FRANÇOIS, *L'esthétique d'Antoine de Saint Exupéry*, Paris, Delachaux & Niestlé, 1957.

Loin de se taire, d'autre part, il se consacre également, avec une ardeur toute modérée, à son nouveau métier de journaliste et écrit alors plusieurs articles : l'Aéropostale ayant fait faillite, il devient en effet « *grand reporter* » et collabore en particulier avec *Marianne*, qui s'adresse à un grand public cultivé, avec *L'Intransigeant* et *Paris-Soir*, journaux à grand tirage (auxquels il fournira notamment ses célèbres reportages à propos de son voyage en U.R.S.S. et en Espagne ainsi que son accident dans le désert de Libye), ou encore avec des magazines plus confidentiels tels que *Le Minotaure* (revue surréaliste) ou *Air France Revue*.

« *Depuis 1932, Saint Exupéry ne cesse d'avoir des soucis d'argent. Il essaie d'y faire face de diverses façons : préfaces, articles, films* » précise Gerbod[1].

Saint Exupéry a en effet toujours manifesté un certain mépris et un dédain tout aristocratique envers « *l'opulence ventrue* » : étudiant, il sollicitait déjà en permanence sa mère, comme en témoigne sa correspondance, et Cate raconte ses fins de mois difficiles avec leurs sandwiches à la moutarde pour tout repas...

À l'âge adulte, les choses ne vont faire qu'empirer. Migeo rapporte ainsi que Saint Exupéry parlera même avec humour de son « *époque bleue* » : pas celle de Picasso mais celle des sommations d'huissier et des messages avant coureurs de coupures d'électricité, de gaz ou de téléphone. Il rencontre de telles difficultés qu'il est parfois obligé d'emprunter de l'argent pour acheter ses cigarettes.

Dans le même temps, Saint Exupéry se lance dans des achats somptueux (voiture de luxe, villa, avion) et Consuelo n'est pas moins dépensière (robes, dîners en ville) : ainsi, quand le couple finit par déménager pour éviter que le fisc ne saisisse les meubles et que Saint Exupéry est obligé de remettre sa montre en or en guise de gage au concierge, en échange de la nourriture pour garder le chien, Consuelo ne trouve rien de mieux que d'aller s'installer dans un grand hôtel !

Enfin, Cate rapporte également la méthode toute féminine utilisée par Consuelo quand le couple à court d'argent reçoit : elle part faire des courses avec un ami, puis feint d'avoir oublié d'emporter son porte-monnaie ; l'ami offre alors avec galanterie de payer les commissions ! Le couple est aux abois.

---

[1] Françoise GERBOD, « Notice des *Écrits de circonstances* », in *Oeuvres complètes I*, p. 1065.

Mais, s'il semble bien y avoir une préoccupation alimentaire, la motivation à l'origine des articles ne saurait s'y réduire. On peut penser, avec Sartre, que s'y ajoute « *la passion de comprendre les hommes* ». Le peu d'empressement – rapporté par Mille dans *Icare*[1] – que Saint Exupéry met à rendre ses articles le confirme : la seule obligation contractée envers un mandataire ne peut suffire à pousser Saint Exupéry à écrire s'il n'en ressent pas lui-même une profonde nécessité intérieure. Envoyé par *Paris-Soir* en avril 1937 en Espagne, Saint Exupéry s'est ainsi engagé à remettre huit à dix articles. Le premier est rendu trois semaines après son retour ; deux autres fin juin, après d'innombrables appels téléphoniques et promesses renouvelées mais rarement tenues. Les autres, jamais.

a) *Terre des hommes*, essai et Grand Prix du Roman

Terre des hommes confirme la renommée de Saint Exupéry : il sera couronné Livre du mois à sa sortie aux États-Unis, puis recevra le *National Book Award* à New-York en 1940. Mais ce livre, qui n'a rien d'un roman, obtient surtout le Grand Prix du Roman de l'Académie française le 14 décembre 1939.

C'est un choix qui apparaît plus paradoxal encore, si l'on sait qu'il s'agit en réalité d'un livre composé à partir des articles de journaux – parfois à peine remaniés – rédigés par Saint Exupéry depuis *Vol de nuit* en 1931.

Pélissier révèle que c'est Gide qui lui inspire cette construction : « *Après ses deux premiers romans, je m'étais hasardé à lui dire : ''Pourquoi n'écririez-vous pas quelque chose qui ne serait pas un récit continu, mais une sorte de...''. Ici j'hésitais : ''... enfin comme un bouquet, une gerbe, sans tenir compte des lieux et du temps, le groupement en divers chapitres des sensations, des émotions, des réflexions de l'aviateur* [...]'' » (anecdote confirmée par Cate)[2].

Il serait toutefois exagéré de conclure que Saint Exupéry a docilement suivi ici le conseil de son aîné : celui-ci doit être plutôt considéré comme un encouragement correspondant probablement à un désir profond de Saint Exupéry.

---

[1] Hervé MILLE, « *Saint Exupéry grand reporter* », *Icare*, N° 75, p. 57.
[2] Georges PELISSIER, *Les cinq visages de Saint Exupéry*, Paris, Flammarion, 1951, p. 68.

Terre des hommes est composé d'une suite fragmentaire de récits et de témoignages auxquels se mêlent des réflexions, organisée en huit chapitres d'inégale longueur. La méditation de Saint Exupéry se dégage des individus d'exception et sa pensée se délivre du chant de l'héroïsme pour s'élargir et s'ouvrir à la collectivité : comment, à l'écart de l'exploit, parvenir à se réaliser ? Par l'inscription de l'individu dans un ensemble plus grand que lui. À une morale solitaire a donc succédé une morale de la participation et de la responsabilité.

On le constate : on est passé d'une dimension verticale à une dimension horizontale. L'étude du titre confirme d'ailleurs cette analyse.

Selon François « *le premier titre que Saint Exupéry avait donné à son roman* [i.e. *Terre des hommes* (sic)] *était :* Du Vent, Du Sable, Des Étoiles *; c'est ce titre originel que les éditeurs américains ont conservé :* Wind, Sand and Stars »[1] – titre reprenant la phrase du chapitre II-2 qu'est « *Du vent, du sable, des étoiles* »[2].

On trouve une version légèrement plus précise dans l'édition de la Pléiade, où il apparaît que le point de départ aurait en réalité été le titre américain :

> « *Pendant sa convalescence* [suite à son accident au Guatemala], *Saint Exupéry travaille sur la gerbe de fragments suggérée par Gide. L'éditeur américain Hitchcock and Reynal se montre très intéressé par l'ouvrage en cours de rédaction. On engage un traducteur américain, Lewis Galantière et, en avril 1938, au cours d'un séjour aux États-Unis, Saint Exupéry lui remet son manuscrit. Ils tombent d'accord sur le titre* Wind, Sand and Stars *(''*Vent, mer *[sic!]* et étoiles*'')* »[3].

Ce titre américain sera traduit par la suite en français par la tournure plus élégante qu'est *Étoiles par grand vent*. Mais il s'agit d'un titre provisoire, tiré de l'anglais et dont Saint Exupéry n'est pas satisfait. On trouve dans les variantes un brouillon des titres envisagés, et parmi eux, outre le titre définitif, ces versions :

BRECHE VERS LES *ETOILES* ; *LUMIERE* LOINTAINE ; CAP SUR UNE *LUMIERE* [*deux fois*] ; CAP SUR L'[*AURORE biffé*] *AUBE* [*deux fois*] ; CAP SUR LE *JOUR* [*encadré*] ; *FEU* EN VUE ; CAP SUR UNE *ETOILE* ; *FEUX* DE BORD [*deux fois*] ; *FEUX* DE POSITION ; LEVER DU *JOUR* ; COURSE A L'*ETOILE* [*trois fois*] ; PROMESSES DE L'*AUBE* ; GRAND VENT SOUS LES *ETOILES* ; *ETOILE* ETEINTE ; *SOLEIL* etc[4].

---

[1] FRANÇOIS, *L'esthétique d'Antoine de Saint Exupéry*, Paris, Delachaux & Niestlé, 1957.
[2] *Terre des hommes* (chapitre II-2), in *Oeuvres complètes I*, p. 190 [159].
[3] Françoise GERBOD, « Notice de *Terre des hommes* », in *Oeuvres complètes I*, p. 1006.
[4] Les titres sont écrits en majuscules. Nous soulignons.

Il appert nettement que le motif majeur est celui de la lumière et notamment de l'étoile, qui apparaît sept fois, ou plus précisément de la tension vers elle. Il s'agit d'une aspiration vers le haut, vers un azur idéal – l'étoile symbolisant ici une certaine soif d'absolu : il y a clairement une dimension verticale. Or le titre final – qui reprend le premier et le dernier mot du livre[1] – sera *Terre des hommes*. On passe du ciel à la terre : *Terre des hommes* rabat le sacré sur terre et sur le monde sublunaire. Le changement de titre opère le passage du vertical à l'horizontal : le sacré réside désormais dans la communauté humaine (marquée par le pluriel « *hommes* »). Á l'étoile s'est substitué l'homme, ou plutôt la famille humaine : « *Il faut bien tenter de se rejoindre. Il faut bien essayer de communiquer avec quelques-uns de ces feux qui brûlent de loin en loin dans la campagne* »[2].

En ce qui concerne la structure de *Terre des hommes*, bien que ce soit à l'origine un texte composé à partir d'articles, il ne s'agit pas d'une simple juxtaposition ; il y a plutôt une véritable construction, comme le montre la réorganisation des articles en chapitres qui ne les regroupent pas mais les redécoupent.

On remarque aussi des effets d'écho qui parcourent le livre de part en part et amènent à envisager un même problème sous différents angles. On trouve une illustration de ce procédé au travers notamment d'un double effet de clôture. À la fin de son propos, l'auteur déclare ainsi : « *Et voici que je me souviens, dans la dernière page de ce livre, de ces bureaucrates vieillis qui nous servirent de cortège, à l'aube du premier courrier, quand nous nous préparions à muer en hommes, ayant eu la chance d'être désignés* »[3] – renvoyant le lecteur à l'apostrophe initiale (« *Vieux bureaucrate, mon camarade ici présent, nul jamais ne t'a fait évader et tu n'en es point responsable* »)[4] ; de même le sommeil physique des travailleurs polonais de l'excipit fait-il référence au sommeil symbolique évoqué au début du récit : « *Mais parmi ces étoiles vivantes, combien de fenêtres fermées, combien d'étoiles éteintes, combien d'hommes endormis...* »[5].

---

[1] *Terre des hommes*, in *Oeuvres complètes I*, pp. 171 et 285 [139 et 261].
[2] *Terre des hommes* (Avant-propos), in *Oeuvres complètes I*, p. 171 [139].
[3] *Terre des hommes* (chapitre VIII-4), in *Oeuvres complètes I*, p. 283 [258].
[4] *Terre des hommes* (chapitre I), in *Oeuvres complètes I*, pp. 179-180 [148].
[5] *Terre des hommes* (Avant-propos), in *Oeuvres complètes I*, p. 171 [139].

Il y a alors une progression qui n'est plus exclusivement linéaire mais qui s'avère plus complexe et que l'on peut même qualifier d'hélicoïdale, dans le sens où elle associe la répétition – mouvement circulaire – à une progression continue.

D'une part, *Terre des hommes* peut se lire comme une triple lutte contre les éléments, qui aborde respectivement la lutte de Mermoz contre le vent au début, puis la lutte de Guillaumet contre la montagne et enfin la lutte de Saint Exupéry contre le désert durant la seconde partie du livre (« *L'homme se découvre quand il se mesure à l'obstacle* »[1]) : *Terre des hommes* traite donc, sous différents aspects, d'un même problème – à savoir du dépassement de l'homme par son insertion dans la communauté : avec Mermoz, Guillaumet et sa propre expérience, Saint Exupéry cerne la question par touches et par étapes successives.

D'autre part, si la mort de Mermoz et la longue marche de Guillaumet sont exemplaires, l'histoire du sergent espagnol ne l'est plus et elle conduit à Mozart enfant qui, fabuleux, annonce déjà en quelque sorte la fable du *Petit Prince* : le texte passe du statut de chronique à celui de mythe en ce qu'il révèle un type de morale qui se veut universelle – et non la triple répétition d'une même question.

Dès lors, *Terre des hommes* déploie ce qu'il convient d'appeler une esthétique de la gerbe – dans la mesure où il y a une volonté de dépasser l'éparpillement et la dispersion du sens dans une amorce de rapprochement et d'unification par un vaste mouvement qui va du particulier vers le général : « *M. de Saint Exupéry ramène ainsi les diverses activités humaines, dont l'aviation n'est qu'un exemple privilégié, à un principe* [moral] *universel* » note Ramon Fernandez[2].

Cette volonté de rassembler des expériences disparates issues d'articles de journaux s'adressant à différents publics – avec l'emploi d'un style particulier adapté à chaque situation d'énonciation – se retrouve naturellement au niveau de l'écriture : « *Le style de M. de Saint Exupéry apparaît comme inégal, avec des parties parfaitement venues, et d'autres plus faibles* » ajoute ainsi Fernandez[2].

---

[1] *Terre des hommes* (Avant-propos), in *Oeuvres complètes I*, p. 171 [139].
[2] Ramon FERNANDEZ, *Marianne*, 3 mai 1939.

Au-delà de ces disparités, on note cependant une certaine unité de ton en ce que Saint Exupéry va systématiquement chercher à gommer tout ce qui pourrait particulariser son récit et donc affaiblir sa visée universelle.

On trouve d'une part un refus de l'anecdote, avec la suppression des morceaux exotiques lors de la reprise des articles. Saint Exupéry – qui rejette tout pittoresque jugé inutile (« *Une mauvaise littérature nous a parlé du besoin d'évasion* [mais] *l'évasion n'a jamais conduit nulle part* »)[1] – dépouille ainsi la guerre d'Espagne de sa couleur locale qui importe peu à sa réflexion : il ne voit pas des Espagnols, mais des hommes ; il universalise l'homme. C'est ce qui amènera Benjamin Crémieux à déclarer que « [...] *reprenant les chapitres les plus significatifs de ses mémoires de pilote,* [Saint Exupéry] *les révise, les décape de tout pittoresque inutile, les contraint à livrer tout leur sens vital, puis les groupe et les lie entre eux pour en dégager le système et l'exemple* »[2].

On remarque d'autre part que Saint Exupéry procède à l'effacement de tout référentiel spatio-temporel et de tout dispositif romanesque : il n'y a ni date, ni lieu, ni intrigue. À l'exception de trois dates (1926, entrée à Latécoère ; 1931, exploit de Mermoz ; 1935, accident dans le désert de Libye), la chronologie est inexistante et volontairement vague – *« je me souviens aussi de l'une de ces heures* [...] »[3] – et les dates de la mort de Mermoz ou des exploits de Guillaumet, par exemple, ne sont pas données. De même, les repères géographiques sont rares : quelques noms apparaissent bien dans l'immensité du désert, mais la plupart du temps peut-être plus pour leur charme poétique que pour leur fonctionnalité ; ce sont des noms perdus dans l'étendue du Sahara qui font rêver comme celui de « *Saguet-El-Hamara* », plus qu'ils n'indiquent un endroit précis[4]. Enfin, l'intrigue est absente et – à part Mermoz, Guillaumet, Prévot et quelques autres comme l'esclave Bark (dont le nom sert ici à affirmer l'individualité) – les noms des personnages bien présents dans les articles ont disparu dans le livre : Daurat n'est ainsi pas mentionné autrement que par sa fonction de « *directeur* ».

---

[1] *Pilote de guerre* (XIV), in *Oeuvres complètes II*, p. 160 [314].
[2] Benjamin CRÉMIEUX, *N.R.F.*, juin 1939 [non avril comme indiqué dans les *Oeuvres complètes*].
[3] *Terre des hommes* (chapitre I), in *Oeuvres complètes I*, p. 181 [150].
[4] *Terre des hommes* (chapitre VI-7), in *Oeuvres complètes I*, p. 236 [209].

Le texte est donc organisé de façon à ce que les anecdotes, historiquement et géographiquement situées, disparaissent au profit d'un modèle exemplaire et significatif pour l'Homme en général :

> « *Et pour que le roman soit plus pur encore, il restait à l'auteur de refuser l'intrigue, de refuser d'en créer une artificiellement. Sans cadre, sans femme et sans psychologie, il était de toute manière bien mal parti pour raconter une histoire avec des personnages. Il écrira donc un roman à la limite du roman, un roman vivant de ses manques, une espèce de ''nouveau roman'' à sa façon, dont la principale originalité sera le caractère non conventionnel de sa structure* » affirme ainsi Michel Autrand[1].

Mais peut-on encore parler de roman, quand Saint Exupéry « *cesse de romancer et nous traduit directement ses expériences* »[2] ?

Dans un enregistrement sonore datant de 1941 et destiné à Jean Renoir (qui lui avait demandé – à propos d'un projet de film d'après *Terre des hommes* – d'imaginer une histoire qui ordonne ce recueil de textes), Saint Exupéry reconnaît du reste qu'il ne s'agit pas d'un roman : « *Ayant piloté pendant huit années sur les lignes aériennes de l'Aéropostale, rattachées plus tard à Air France, je n'ai pas essayé d'écrire cette fois-ci, comme je l'avais fait pour* Vol de nuit*, un roman empruntant pour cadre le cadre de l'aviation marchande. J'ai souhaité apporter autre chose qu'une fiction ou une simple collection de souvenirs* »[3].

Le passage du roman à l'essai apparaît d'ailleurs à l'étude des variantes des titres de chapitre, notamment quand le mot « *métier* » – qui appartient au domaine de l'expérience personnelle – est remplacé par des termes plus collectifs : *« Le métier de pilote de ligne* » devient « *La ligne* », *« Les Hommes dans leur métier* » devient « *Les Camarades* » et « *L'outil du métier* » devient « *L'Avion* ». C'est désormais la réflexion de type philosophique qui prime sur la narration...

---

[1] Michel AUTRAND, « *Une lecture de* Terre des hommes », in *Saint Exupéry, Le sens d'une vie*, Paris, Le cherche midi éditeur, 1994, p.131.
[2] Ramon FERNANDEZ, *Marianne*, 3 mai 1939.
[3] Alban CERISIER, *Cher Jean Renoir*, Paris, Gallimard, 1999. [Retranscription d'archives sonores enregistrées en 1941 sur un projet de film avec Jean Renoir d'après *Terre des hommes*]

Le dernier chapitre de *Terre des hommes*, intitulé « *Les hommes* », élargit le champ de la réflexion à la condition humaine en général. L'excipit – resté célèbre par sa formule « *Mozart assassiné* » – reprend un article paru dans *Paris-Soir* le 14 mai 1935 et qui fut téléphoné de Moscou : Hervé Mille raconte que la sténographe fondit en larmes au moment de la dictée « *tellement c'était beau* »[1].

Après la Grande guerre, la France fait appel à une main d'oeuvre étrangère afin d'exploiter les mines de charbon du Nord Pas-de-calais et notamment à des Polonais qui en 1929 forment plus de la moitié des mineurs de ces deux départements. Mais la crise économique plonge cette population dans le chômage et un certain nombre de Polonais privés d'emploi est alors rapatrié. Saint Exupéry raconte le trajet vers Moscou qu'il fit en train en leur compagnie.

Ce passage révèle le genre littéraire auquel *Terre des hommes* appartient : l'essai. À la façon d'un Montaigne, Saint Exupéry raconte en effet à la première personne du singulier ses souvenirs auxquels il mêle ses méditations philosophiques ; la narration et la description sont alors mises au service du commentaire. Le récit est ainsi orienté par la réflexion de Saint Exupéry qui, à la fin, en tire une sorte de règle de morale sous la forme d'un aphorisme à valeur générale.

En ce qui concerne le plan narratif, le récit est introduit de façon assez vague – « *Il y a quelques années, au cours d'un long voyage en chemin de fer* [...] »[2] – sans aucune précision aussi bien temporelle que spatiale (ni le lieu de départ ni celui d'arrivée ne sont indiqués), contrairement à l'article de *Paris-Soir* qui mentionne le contexte évoqué plus haut et le moment (« *Il est minuit* »[3]).

Le récit est celui du déplacement de Saint Exupéry à l'intérieur du train : « *j'ai voulu visiter la patrie en marche où je m'enfermais pour trois jours* ». Saint Exupéry traverse le train dans toute sa longueur, « *les sleepings* », « *les voitures de première* » avant d'atteindre « *les voitures de troisième* » où il rencontre enfin du monde. Au mouvement succède l'arrêt, et le récit passe dès lors au passé simple –

---

[1] Hervé MILLE, « *Saint Exupéry grand reporter* », *Icare*, N° 75, p. 57.
[2] *Terre des hommes* (chapitre VIII-4), in *Oeuvres complètes I*, p. 283 [258].
[3] *Reportages* (« *Série Moscou* »), in *Oeuvres complètes I*, p. 369.

temps de premier plan marquant l'importance de ce moment aux yeux du narrateur : « *Je m'arrêtai pour regarder* ». Cette pause se décompose en deux temps distincts : d'une part, Saint Exupéry observe un groupe de Polonais qualifié de « *peuple* », puis, d'autre part, il s'intéresse plus longuement à un couple accompagné d'un jeune enfant (« *Je regardai le père* »). Après cette pause, Saint Exupéry reprend son déplacement (« *Et je poursuivis mon voyage* ») pour s'immobiliser à nouveau (« *Je m'assis* ») devant un second couple qui a aussi un enfant et auquel il accorde une attention poussée. Enfin, il revient à son point de départ : « *je regagnai mon wagon* ». Le récit occupe donc peu d'espace dans cette conclusion de l'oeuvre et les verbes d'action – une dizaine – sont plutôt rares.

Dans ce voyage au bout de la nuit qui semble s'être déroulé au gré du hasard, les informations sont cependant sélectionnées et délivrées au lecteur de façon tout à fait ordonnée et selon une rigoureuse progression dramatique : Saint Exupéry focalise ainsi son attention de manière de plus en plus précise, en s'intéressant d'abord à un groupe de personnes (première étape), puis à un couple (deuxième étape) et enfin à l'enfant d'un couple (troisième étape), pareil à un petit prince – qui accompagné par l'image de la rose annonce le livre éponyme.

La rencontre des deux couples avec un enfant ressemble à une répétition – d'autant que le retour de l'expression « *machine à emboutir* » établit un rapport – mais le récit est en réalité structuré selon une logique dantesque de cercles concentriques qui se rapprochent progressivement de l'enfer : chaque épisode est en réalité rattaché à une analyse et, après la misère spirituelle d'une communauté, après la déchéance d'un couple et de son amour, arrive celle du produit de cet amour, encore pire selon Saint Exupéry ; c'est d'ailleurs ce que montre le passage d'« *une machine à emboutir* » à « *la machine à emboutir* », où l'article défini, déterminant générique, donne une impression d'automaticité et accentue le caractère mécanique de la scène (il ne s'agit plus d'une répétition mais d'un approfondissement).

La narration n'apparaît donc pas indépendante mais organisée par rapport à l'analyse philosophique de Saint Exupéry et subordonnée à elle.

Insérés à l'intérieur de cette trame narrative, on trouve plusieurs paragraphes à l'imparfait – temps d'arrière-plan, temps de la description et de la durée. Hormis une exception où il assure le passage entre narration et description par un verbe de perception visuelle (« *Je m'arrêtais pour regarder* [...] *j'apercevais* »), Saint Exupéry n'effectue pas de transition et l'on trouve les abruptions suivantes : « *J'ai traversé* [...] *le train dans toute sa longueur. Les sleepings étaient vides* » ; « *Et je poursuivis mon voyage* [...] *Il flottait un bruit vague* » ; « *Je m'assis en face d'un couple.* [...] *l'enfant dormait* ». Ces ellipses accélèrent le rythme du récit pour mener plus vite à l'essentiel, qui ne réside pas dans les actions de Saint Exupéry mais dans son observation des hommes et sa méditation. Ce procédé est parfois renforcé par l'utilisation de phrases nominales : *« Je regardai le père. Un crâne pesant et nu comme une pierre* » ou *« Son visage m'apparut sous la veilleuse. Ah ! Quel adorable visage !* ». Il s'agit de perceptions brutes.

Mais ces notations sont la plupart du temps accompagnées d'un sentiment, voire en traduisent un : elles ne sont pas neutres. Saint Exupéry ne cherche pas ici à peindre des tableaux de type réaliste ou naturaliste. Lorsque, par exemple, Saint Exupéry décrit *« la petite maison du Nord, au minuscule jardin, aux trois pots de géranium* », la description peut sembler rigoureuse, mais le retour de l'idée d'exiguïté – « *petite* », « *minuscule* », « *trois pots* » – évoque en réalité la fragilité ; la répétition d'éléments objectifs finit par donner une certaine connotation au texte : Saint Exupéry oriente le lecteur sur la précarité des travailleurs polonais – fragilité non matérielle, mais résultant de l'abandon de ce qui avait été apprivoisé. De même, le sommeil physique est symbolique et désigne un sommeil spirituel.

On trouve d'autres traces de subjectivité. Ainsi, le « *crâne pesant et nu* » et « *les têtes rasées* » déshumanisent les mineurs : la perte des cheveux peut en effet se comprendre comme une perte de leur humanité – de leur « *qualité humaine* ». Et, lorsque Saint Exupéry utilise une synecdoque, en désignant le père de l'enfant par ses vêtements (« *Il était né de ces lourdes hardes* »), il réduit l'individu à ses habits et produit de ce fait une impression identique. Le recours à l'image de la pierre (« *le crâne pesant et nu comme la pierre* ») procède de la même stratégie.

Le détail signifiant renforce le primat de l'impression sur l'observation.

Il s'agit donc d'une description où la dimension symbolique se révèle plus importante que la fonction référentielle – s'avérant ainsi bien éloignée du roman : la sèmiosis l'emporte nettement sur la matèsis et la mimèsis ; la description – qui occupe dans cet extrait une place à peine plus conséquente que la narration – opère alors le passage du récit vers la méditation. Elle ne prend tout son sens que par rapport au commentaire qui, en retour, se nourrit d'elle.

Le commentaire est introduit par des verbes réflexifs : *« Et voici qu'ils me semblaient avoir à demi perdu qualité humaine* » ; *« Et je pensai : le problème ne réside point dans cette misère, dans cette saleté, ni dans cette laideur* » ; « *Et je me dis : voici un visage de musicien, voici Mozart enfant, voici une belle promesse de la vie* » ; « *Je me disais : ces gens ne souffrent guère de leur sort* ».

Le premier épisode, celui des Polonais endormis, se conclut sur la remarque suivante : *« ils me semblaient avoir à demi perdu qualité humaine* ». Cette affirmation est un commentaire abstrait, qui prend sa source dans la vie concrète des mineurs telle que Saint Exupéry l'imagine en employant le plus-que-parfait – et qui s'oppose brutalement à l'imparfait de la phrase finale : « [...] *ils n'emportaient avec eux que ces batteries de cuisine* ». La narration justifie ici le commentaire qui la précède : il s'agit d'une structure déductive.

Le deuxième épisode est de type inductif : le commentaire apparaît à la fin, à la manière d'une conclusion et non d'une prémisse. Saint Exupéry commence par imaginer la vie du couple comme il l'avait fait pour celle des Polonais. Mais, contrairement au premier épisode, la vie du couple est présentée sur le mode de l'hypothèse : « *sans doute* » est répété deux fois, ainsi que « *peut-être* ». Pourtant, le dernier verbe de cette évocation n'est pas modalisé : « *Et l'autre* [...] *éprouvait ainsi dans son coeur l'angoisse délicieuse* » ; Saint Exupéry transforme ainsi ce qu'il imagine en réalité. Intervient alors un commentaire généralisant : « *Le mystère, c'est qu'ils soient devenus ces paquets de glaise* », s'opposant à la question qui suit : « *Pourquoi cette belle argile humaine est-elle abîmée ?* ». Cette interrogation rhétorique n'attend pas de réponse, c'est une phrase affirmative déguisée, proche de l'exclamation : le commentaire s'achève sur un cri de désespoir.

Le troisième épisode conduit à une sorte de parabole – *« Quand il naît par mutation dans les jardins une rose nouvelle, voilà tous les jardiniers qui s'émeuvent. On isole la rose, on cultive la rose, on la favorise. Mais il n'est point de jardinier pour les hommes* » – puis au commentaire qui s'exprime alors sous forme gnomique reprenant l'image de Mozart : « *Mozart est condamné* ».

Saint Exupéry regagne son wagon et prolonge sa méditation au présent. Il l'ouvre sur « *l'espèce humaine* » en général et développe une longue période oratoire, formée sur l'anaphore « *Ce qui me tourmente* » accompagnée d'une tournure négative : « *Ce qui me tourmente, ce n'est point* [...] » – dispositif qui tranche avec la dernière phrase à la forme affirmative (et en gradation par rapport à « *Mozart condamné* ») : « *C'est un peu, dans chacun des hommes, Mozart assassiné* ».

Terre des hommes se clôt enfin sur une sentence au présent de vérité générale qui, placée en retrait du texte, est censée condenser le sens du livre : *« Seul l'Esprit, s'il souffle sur la glaise, peut créer l'Homme* »[1] – formule à laquelle Saint Exupéry tenait beaucoup au risque d'alourdir l'ensemble par son didactisme et son besoin d'expliquer, malgré les critiques que l'on a pu formuler, sur la double majuscule notamment, comme le rapporte Léon Werth :

> « *Je lui proposais de ne rien ajouter à l'image si belle d'un Mozart assassiné, de ne point invoquer ici l'esprit, l'esprit sous entendu, l'esprit qui n'est rien, si on ne le gonfle à chaque fois d'un sens nouveau. Il hésita. Mais, dans l'escalier, il se retourna et me dit : ''Hé bien non... je le laisse quand même...'' Et il s'enfuit comme un enfant coupable...*»[2].

La fin de *Terre des hommes* est donc gouvernée par une stratégie argumentative bien précise et caractéristique de l'essai avec un mélange de narration, de description et de commentaire – où le commentaire se nourrit des actions et des observations qu'il ordonne et qu'il commande, celles-ci prenant à leur tour des allures de commentaire par la portée symbolique qui les sous-tend.

---

[1] *Terre des hommes* (chapitre VIII-4), in *Oeuvres complètes I*, p. 285 [261].
[2] Léon WERTH, *Saint Exupéry tel que je l'ai connu…*, Paris, Viviane Hamy, 1994.

b) *Pilote de guerre*, récit du sacrifice ou récit sacrifié ?

Peu après la parution de *Terre des hommes*, c'est la mobilisation générale et la « *drôle de guerre* » commence. Saint Exupéry est mobilisé le 4 septembre en tant qu'officier de réserve de l'armée de l'air et affecté dans une unité de bombardements à longue distance. Alors que certains – comme Giraudoux – estiment qu'il serait plus utile dans les services de la propagande, Saint Exupéry insiste au contraire pour voler et participer aux combats mais il préférerait plutôt appartenir à une escadrille de chasse : il parviendra finalement à obtenir de rejoindre le groupe de grande reconnaissance II/33, situé à Orconte. Saint Exupéry – déjà décoré en mai 1939 de la Légion d'honneur – se voit attribuer, le 2 juin 1940, la Croix de guerre avec Palme et est cité à l'Ordre de l'Armée au motif suivant :

> « *Officier pilote réunissant les plus belles qualités intellectuelles et morales, se proposant constamment pour les missions les plus périlleuses. A réussi brillamment deux missions de reconnaissance photographique. Le 22 mai 1940, violemment pris à parti par une défense aérienne intense et puissante, n'a interrompu sa mission que lorsque son avion eut été grièvement endommagé. Est pour le personnel de l'Unité un modèle de devoir et d'esprit de sacrifice* »[1].

Il est à nouveau cité le 20 novembre 1940 :

> « *Pilote très complet, très résistant, dont la réputation n'est plus à faire. Précieux par son expérience et les conseils toujours écoutés donnés aux pilotes plus jeunes.*
>
> *Officier de grande culture et de très haute valeur morale.*
>
> *Esprit averti du progrès de la science, s'est intéressé, souvent avec passion, à la solution des problèmes techniques posés par le froid, par le camouflage des objectifs et par la radio navigation.*
>
> *Sollicité à plusieurs reprises pour remplir une mission à l'étranger (E.-U.) ou occuper un poste à l'Intérieur (centre de recherches scientifiques), a refusé avec la plus grande énergie, voulant, suivant ses propres paroles, ''prendre sa part de risques et de danger''.*
>
> *Se proposant constamment pour l'exécution de toutes missions, a fait preuve de la plus grande énergie et du plus grand courage dans leur accomplissement.*
>
> *Très aimé de tous pour sa simplicité, sa modestie, sa camaraderie très sûre, a été un exemple pour le personnel du groupe.*
>
> *Tunis, le 20 novembre 1940,*
> *le commandant Alias*
> *commandant le groupe II/33* »[1].

[1] *Écrits de guerre*, Paris, Gallimard, « *collection folio* », 1994, pp. 98 et 111.

À l'armistice, intimement persuadé que les États-Unis finiront par intervenir et que c'est grâce à eux que s'obtiendra la victoire (au Général de Gaulle qui affirme – selon la formule devenue célèbre – que la France a perdu une bataille mais n'a pas perdu la guerre, Saint Exupéry rétorque : « *Dites la vérité, général, nous avons perdu la guerre. Nos alliés la gagneront* »[1]), il songe à se rendre de l'autre côté de l'Atlantique pensant y être utile : du fait de sa grande notoriété – due notamment au succès considérable rencontré par *Wind, Sand and Stars* – il estime en effet pouvoir oeuvrer pour accélérer l'entrée en guerre des Américains.

> « *Mes livres, aux États-Unis, sont classés comme les plus lus, non seulement des livres français, mais des livres américains eux-mêmes. Je crois être le seul étranger à avoir jamais bénéficié d'une telle audience. Je n'en tire aucune vanité, mais j'ai usé de cet avantage pour défendre aux États-Unis, contre une opinion égarée, l'honneur français.* [...] *Lorsque j'ai écrit dans le* New York Times *un grand papier sur la réconciliation française autour du Gl Giraud ce papier a été reproduit par toute la presse des États-Unis, du Canada, d'Amérique du Sud et d'Angleterre. Il en sera de même demain lorsque j'aurai un point de vue français à défendre* » note-t-il ainsi dans une lettre encore inédite adressée au Général Chambe que nous avons pu nous procurer et que nous reproduisons intégralement en annexes (nous remercions ici la famille en possession de cette pièce qu'elle nous a aimablement autorisée à communiquer).

Il gagne donc Vichy – où il rencontre Drieu la Rochelle ainsi que le Maréchal Pétain qui lui montre qu'il lit *Le Redressement de la Prusse après Iéna*[2] – pour obtenir le visa nécessaire. En janvier 1941, il s'installe au 240 Central Park, à New-York – ses éditeurs américains, Hitchcock and Reynal, pourvoyant à ses premiers frais grâce aux droits d'auteur qu'a rapportés *Wind, Sand and Stars* qui s'est vendu à plus de 150 000 exemplaires[3] ; le 15 janvier, Saint Exupéry reçoit le *National Book Award* au cours d'un déjeuner de 1500 couverts à l'hôtel Astor.

Afin de satisfaire l'attente de ses éditeurs qui n'entendent pas subvenir à ses besoins sans contrepartie et surtout afin de défendre l'honneur de la France, en montrant qu'elle n'a pas failli et qu'elle s'est battue jusqu'au bout de ses forces, Saint Exupéry se lance dans la rédaction de *Pilote de guerre* – espérant aussi convaincre par là les Américains de rejoindre le combat contre le nazisme.

---

[1] *Écrits de guerre*, Paris, Gallimard, « *collection folio* », 1994, p. 119.
[2] *La Nouvelle Revue d'Histoire*, N° 13, juillet-août 2004, p. 53.
[3] *The New York Times*, 5 janvier 1941.

Nous précisons qu'en raison de multiples problèmes de variantes dans cette oeuvre écrite et publiée d'abord aux États-Unis (problèmes de majuscules non re-transcrites et nom de l'auteur incorrectement orthographié, notamment), nous nous appuierons ici sur la version disponible la plus conforme à l'édition originale, telle que nous avons pu la consulter à la Bibliothèque nationale de France[1] – à savoir les *Oeuvres* de la bibliothèque de la Pléiade, et non les *Oeuvres complètes* de la même Pléiade (à l'exception du passage censuré où l'inverse se produit).

Le 20 février 1942, *Pilote de guerre* paraît aux États-Unis sous le titre *Flight to Arras*, grâce à la traduction de son ami et complice Lewis Galantière. Il rencontre à son tour un énorme succès et reste six mois en tête des « *best sellers* ». Le livre parait ensuite en France aux éditions Gallimard – sous l'autorisation N° 14.327 – avec une seule phrase censurée : « *Hitler qui a déclenché cette guerre démente* [est un imbécile] »[2], puis il est interdit l'année suivante à la demande des occupants mais continue à connaître des versions clandestines.

Ce succès est plus lié à l'actualité de l'époque et à la guerre qu'à la qualité proprement littéraire du texte : *Pilote de guerre* est donc essentiellement lu pour son contenu – considéré « *comme un titre de fierté dans les livres français pendant les sombres années de la défaite et de l'exil* »[3] et comme « *la meilleure réponse que les démocraties aient trouvée jusqu'ici à* Mein Kampf », ainsi que l'estime le rédacteur en chef de *The Atlantic* dans un éditorial resté fameux[4].

Il est remarquable de noter que, dans le même temps, la presse gaulliste y voit un ouvrage justifiant l'armistice, alors que celle de Vichy se déchaîne contre Saint Exupéry « *comme toujours tout dévoué à Israël* »[5] : A. Cousteau accuse ainsi « *Antoine de Saint Exupéry* [de venir] *au secours d'Israël et de la guerre juive* »[6] et Pierre Masteau le traite de « *quarante-huitard attardé* »[7]...

---

[1] Antoine de SAINT EXUPERY, *Pilote de guerre*, New-York, Éd. de la Maison française, 1942.
[2] *Pilote de guerre* (chapitre III), in *Oeuvres complètes II*, p. 125.
[3] *Pour la Victoire*, N° 9, samedi 7 mars 1942.
[4] Edward WEEKS, *The Atlantic Monthly*, avril 1942.
[5] *Je suis partout*, 29 janvier 1943.
[6] *Le cahier jaune*, janvier 1943.
[7] *Au pilori*, 21 janvier 1943.

Pilote de guerre se présente comme le récit d'une mission de grande reconnaissance sur Arras que Saint Exupéry a effectuée pendant la guerre (on sait aujourd'hui qu'il s'agit en réalité d'une recomposition à partir de plusieurs missions)[1] – d'où le titre américain directement tiré de l'argument, *Flight to Arras.*

Le texte se déroule sous la forme alternée de phases de récit puis de phases de méditation et se clôt enfin sur un excipit qui ressemble à une sorte de Credo où, au retour de sa mission, le pilote s'interroge sur le sens de son sacrifice, sur les valeurs qui le justifient et la civilisation qu'il défend par là : c'est le « *Credo d'un combattant et* [l']*histoire d'un aviateur en action* »[2].

D'un point de vue littéraire, si les parties de récit et de méditation, assez classiques au demeurant, et rapprochant *Pilote de guerre* du témoignage, sont plutôt bien acceptées, le Credo final en revanche est très critiqué : au-delà d'une lecture superficielle qui y voit un appel au christianisme (aspect que nous examinerons par la suite : cf. II.3.a. : p. 152), on reproche surtout une rupture dans l'unité de ton. Il est vrai qu'on y trouve une certaine emphase et grandiloquence, à l'image de la formule finale de *Terre des hommes*... mais sur plusieurs chapitres !

Il faut préciser à la décharge de l'auteur dans quelles conditions il fut amené à travailler : « *Dès son arrivée, il est harcelé par ses éditeurs, qui voudraient ''sortir'' un livre tandis que l'émotion publique ne s'est pas encore éteinte* »[3] – ce que confirme son traducteur, Lewis Galantière, qui rapporte la hâte avec laquelle *Pilote de guerre* fut composé et la frénésie des corrections apportées à un texte qui ne le satisfaisait pas[4]. Conscient des faiblesses de son style à cet endroit, Saint Exupéry ne put se résoudre à supprimer ce qui formait à ses yeux le sens de son livre et il n'eut pas le temps de soigner davantage ce long passage ; ce fut pour lui une sévère déception. Il déclare ainsi à ce propos dans une lettre adressée à Nada de Bragance : « *Voilà mon avis. Je n'en pense aucun bien – crois-le. Je l'ai écrit dans le désordre intérieur. Je n'ai pas réussi à dire ce que je voulais* »[5].

---

[1] Paule BOUNIN, « *Notice* de *Pilote de guerre* », in *Oeuvres complètes II*, p. 1306.
[2] Edward WEEKS, *The Atlantic Monthly*, avril 1942.
[3] Pierre CHEVRIER, *Saint Exupéry*, Paris, Gallimard, 1958, p. 65.
[4] Lewis GALANTIERE, « *Antoine de Saint Exupéry* », *Atlantic Monthly*, CLXXIX, N° 4, avril 1947
[5] Paule BOUNIN, « *Notice* de *Pilote de guerre* », in *Oeuvres complètes II*, p. 1318.

Récit sacrifié, *Pilote de guerre* est aussi un récit du sacrifice.

Roger Caillois, contemporain de Saint Exupéry, livre à cet égard une analyse assez révélatrice dans *L'homme et le sacré,* paru à la veille de la Seconde Guerre mondiale, en mars 1939, quasiment en même temps que *Pilote de guerre*[1].

Il explique ainsi que le sacrifice est une manifestation du sacré et que celui-ci est privilégié lors de circonstances bien précises : la fête – et son envers, la guerre. Il décrit en effet la fête comme un temps de gaspillage et d'excès où les règles habituelles sont alors abolies et la guerre comme le même phénomène total mais inversé – le meurtre par exemple y étant non seulement autorisé mais encore encouragé et récompensé : « *Comme l'inceste dans la fête, le meurtre dans la guerre est un acte de résonance religieuse. Il tient, dit-on, du sacrifice humain et n'a pas d'utilité immédiate. C'est par là précisément que la conscience populaire le distingue de l'assassinat* »[2]. Il sera rejoint en ce sens par Bataille pour qui la violence est la même manifestation du sacré : « *Le sacré est ce bouillonnement prodigue de la vie que, pour durer, l'ordre des choses enchaîne et que l'enchaînement change en déchaînement, en d'autres termes en violence* »[3]. Ainsi, « *Cet état d'esprit est authentiquement religieux. La guerre, non moins que la fête, apparaît comme le temps du sacré, la période de l'épiphanie du divin* »[4] – qui se manifeste par le sacrifice : « *C'est pourquoi sacrifices et fêtes se confondent. Car tu montres par là le sens de ton acte* »[5] affirme dès lors Saint Exupéry.

En tout état de cause, la guerre apparaît comme un élément propice au sacrifice – et c'est ce qui fait la matière même de *Pilote de guerre* : « *Nous sommes fin mai, en pleine retraite, en plein désastre. On sacrifie des équipages comme on jetterait des verres d'eau dans un incendie de forêt* »[6] – récit du sacrifice car « *L'acte essentiel ici a reçu un nom. C'est le sacrifice* »[7].

---

[1] Roger CAILLOIS, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, « *collection folio plus* », 1950.
[2] Roger CAILLOIS, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, « *collection folio plus* », 1950, p. 226.
[3] Georges BATAILLE, *Théorie de la religion*, Paris, « *collection Tel* », Gallimard, 1986, p. 71.
[4] Roger CAILLOIS, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, « *collection folio plus* », 1950, p. 232.
[5] *Citadelle* (chapitre CXII), in *Oeuvres complètes II, p.* 605 [755].
[6] *Pilote de guerre* (chapitre I), in *Oeuvres complètes II*, p. 114 [267].
[7] *Pilote de guerre* (chapitre XXVII), in *Oeuvres complètes II*, p. 221 [377].

Le sacrifice est ce qui fonde la civilisation, cette civilisation dont *Pilote de guerre* entend précisément préserver l'héritage spirituel qui doit renaître : « *Demain, nous ne dirons rien non plus. Demain, pour les témoins, nous serons des vaincus. Les vaincus doivent se taire. Comme les graines* »[1] – l'image de la graine représentant la renaissance future. Lorsque le débarquement en Afrique du Nord aura eu lieu, avec l'aide des témoins américains enfin devenus acteurs, Saint Exupéry déclarera alors : « *J'ai retrouvé tous ceux-là dont je disais que, sous le talon de l'envahisseur, ils étaient non des vaincus mais des graines enfouies dans le silence de la terre. Après le long hiver de l'armistice, la graine a germé. Mon escadrille d'autrefois s'est de nouveau épanouie au jour comme un arbre* »[2].

Si les vaincus doivent se taire, alors la parole devient un acte de résistance. En ce sens, *Pilote de guerre* est un instrument de combat. Écrire, c'est déjà oeuvrer au redressement de la France : « *N'oublie pas que ta phrase est un acte* »[3].

Ainsi, lorsque Saint Exupéry mentionne quatorze fois le « *grand nez bien juif et bien rouge* »[4] d'Israël (qui porte bien son nom), le nez devient alors un symbole antinazi et acquiert une véritable dimension polémique et politique – comme le montre d'ailleurs la répétition de l'adverbe d'intensité « *bien* ».

Israël est réduit à son nez – « *J'ai été brusquement frappé par le nez rouge d'Israël* » – et l'insistance finit par lui donner une existence propre et autonome : « *le nez s'était allumé* ». Par un phénomène de métonymie – où la partie désigne le tout – la personnalité d'Israël ne réside plus que dans son nez : « *Le nez, à l'insu d'Israël, avait exprimé au commandant sa forte désapprobation* ».

La reprise et la subversion du cliché antisémite est donc une dénonciation et une provocation « *antinazistes* » : ce pied de nez fait aux « *nazistes* », c'est en réalité un hommage rendu au courage d'Israël – et c'est surtout une réaffirmation du type de civilisation que Saint Exupéry entend défendre et qu'il célèbre notamment à travers l'évocation de Descartes, Pascal, Pasteur et Renoir[5].

---

[1] *Pilote de guerre* (chapitre XXVIII), in *Oeuvres complètes II*, p. 228 [385].
[2] *Lettre à un Américain*, in *Oeuvres complètes II*, p. 361.
[3] *Citadelle* (chapitre CXXXVII), in *Oeuvres complètes II*, p. 650 [801].
[4] *Pilote de guerre* (chapitre II), in *Oeuvres complètes II*, p. 120 [272].
[5] Paule BOUNIN, « *Notice* de *Pilote de guerre* », in *Oeuvres complètes II*, p. 1311.

Les personnages eux aussi sont bien réels, il ne s'agit pas de héros de roman mais d'individus ayant vraiment existé : Alias, Azambre, Dutertre, Gavoille, Geley, Hochedé, Israël, Lacordaire, Moreau, Pénicot, Vezin et Saint Exupéry lui-même. Les noms ne sont pas maquillés. Seule exception, l'usage de l'astéronyme avec la personne de « *l'adjudant T.* »[1] : « *Autant Israël était courageux, autant T. était accessible à la peur* »[1] ; malgré le recours à un euphémisme pour caractériser la faiblesse de T. (procédé d'ailleurs nuancé par l'opposition au courage d'Israël), Saint Exupéry cache ici le nom de T. en raison de sa remarque désobligeante.

De même, les lieux sont clairement désignés (Orconte[2], Arras etc.), ainsi que le moment (« *fin mai* »)[3]. Tout ceci donne au texte une valeur de témoignage et l'aspect d'un reportage de journaliste comme Saint Exupéry en était coutumier.

Mais Saint Exupéry va en réalité entraîner le lecteur de l'amertume d'un drame historiquement situé à une réflexion universelle (le Credo).

Si l'on étudie la structure de *Pilote de guerre*, on remarque que l'arrivée sur Arras – située à peu près au milieu du récit – en constitue le centre de gravité. Alors que, dans la première partie, on trouve une répartition assez régulière entre chapitres de récit et de commentaire, la seconde partie, le retour, est une longue méditation au style plus argumentatif que narratif, à l'image du polyptote suivant : « *Une fin qui n'en finira plus de finir* »[4] – rhétorique abstraite propre à l'essai.

Même à l'intérieur des chapitres de récit dans la première partie, on observe de nombreuses digressions où le commentaire « mange » le récit et se nourrit de lui : il y a un cannibalisme du commentaire. Ainsi, dans le chapitre XVI, un commentaire sur le manque de « *bergers* »[4] appelle aussitôt l'image des « *moutons* » qui appartient au récit : « *Et ces moutons s'en vont dans un formidable tintamarre de matériel mécanique* »[4]. Le récit est subordonné au commentaire. Non seulement celui-ci s'impose dans le seconde partie, mais il s'insinue même dans la part de récit de la première partie : la narration est sacrifiée à son profit.

---

[1] *Pilote de guerre* (chapitre II), in *Oeuvres complètes II*, p. 121 [273].
[2] *Pilote de guerre* (chapitre XI), in *Oeuvres complètes II*, p. 147 [300].
[3] *Pilote de guerre* (chapitre I), in *Oeuvres complètes II*, p. 114 [267].
[4] *Pilote de guerre* (chapitre XVI), in *Oeuvres complètes II*, pp. 172 et 166 [326 et 319].

Le chapitre I[er] de *Pilote de guerre* présente la structure type de l'essai – ce mélange de récit et d'interprétation. L'interprétation s'y affirme de surcroît prioritaire sur la narration qu'elle oriente et qui en découle directement.

Pilote de guerre s'ouvre sur une méditation assumée en tant que telle : « *Sans doute je rêve* » et réaffirmée par la suite : « *je m'enfonce plus loin dans le rêve* »[1]. L'interprétation – dans laquelle le lecteur est immédiatement introduit – est posée comme élément premier et initial, non comme une conséquence.

Le texte commence par la description de l'univers imaginaire : les pilotes, qui ne sont pas nommés, sont perçus comme des collégiens et rattachés à l'univers scolaire par des notations qui suggèrent la localisation d'une salle de classe (« *pupitre* », « *craie* », « *tableau noir* »), selon les modalités suivantes.

INTERPRÉTATION	**ÉLÉMENT PIVOT**	**NARRATION**
collégien	« *je* »	pilote
collégiens	« *camarades* »	pilotes
instruments de géométrie (référent concret)	« *règle, équerre, compas* »	symboles du savoir (référent abstrait)

L'entrée dans la narration s'effectue donc par le biais de l'interprétation, suivant un rapport d'analogie qui identifie les soldats qui attendent de partir au combat aux collégiens qui attendent de partir dans la vie.

L'analyse est passée avant le récit et lui a même donné naissance.

Cette subordination du récit au commentaire se retrouve dans le décalage ironique de l'auteur par rapport à sa narration. Comparant le cirrus de glace laissé dans le ciel par son avion à une robe à traîne d'étoiles, il rectifie aussitôt :

> « *Ceux du sol nous distinguent à cause de l'écharpe de nacre blanche qu'un avion, s'il vole à haute altitude, traîne comme un voile de mariée* [...].
>
> *Il me vient une image que j'estime, d'abord, ravissante : ''inaccessible comme une trop jolie femme, nous poursuivons notre destinée, traînant lentement notre robe à traîne d'étoiles de glace...''* [...] Mais je reviens à ma poésie de pacotille *: ''... ce virage provoquera le virage d'un ciel entier de soupirants...''* [...] *La trop jolie femme rate son virage* »[2].
>
> « *Voilà dix minutes j'inventais cette histoire de figurant. C'était faux à vomir.* [...] *J'ai pu inventer sans dégoût cette image de robe à la traîne !* »[3].

[1] *Pilote de guerre* (chapitre I), in *Oeuvres complètes II*, p. 113 [265].
[2] *Pilote de guerre* (chapitre X), in *Oeuvres complètes II*, pp. 145-156 [298-298]. Nous soulignons
[3] *Pilote de guerre* (chapitre XIV), in *Oeuvres complètes II*, p. 157 [310-311].

De même que Montaigne revient sur son texte et le corrige par ajouts successifs, couches numérotées [A] [B] et [C] que l'on retrouve dans les différentes éditions, de même Saint Exupéry procède-t-il par rétractations ou palinodies – soulignant alors le caractère réflexif et propre à l'essai de *Pilote de guerre*.

Cette suprématie du commentaire s'inscrit également dans l'expression, dans le sens où il modèle le style des parties consacrées au récit : l'absurdité et la perte de sens dues à la guerre vont aller jusqu'à contaminer l'écriture elle-même. Après le sacrifice du récit, *Pilote de guerre* réalise alors le sacrifice du langage...

L'idée principale qui structure *Pilote de guerre* est que « *la France est défaite* »[1] : avec cette syllepse, Saint Exupéry entend expliquer que non seulement la France est vaincue mais qu'elle est aussi décomposée – ajoutant que c'est peut-être à cause de cette désagrégation qu'elle a perdu la guerre. Le motif qui s'affirme tout au long de l'ouvrage est ainsi celui du désordre, de la « *pagaille* »[2] et de « *l'incohérence générale* »[3] : « *c'est un été qui se détraque. Un été en panne* »[2] déclare le narrateur – la panne symbolisant ici la mort. Comme le note Bounin[4], le texte est dès lors jalonné d'horloges déréglées – horloges des églises, des gares, pendules des maisons vides, engrenages subitement bloqués. Ce délabrement atteint « toutes *les horloges* »[2] – le pronom indéfini donnant une valeur générale à l'affirmation : il atteint le temps de la vie quotidienne (pendules des maisons), le temps de la vie spirituelle (horloges des églises) et gagne même celui lié au déplacement (horloges des gares). Le monde est désorganisé : ni le temps ni l'espace n'ont plus de sens. Rien ne fonctionne, car « *L'Horloger manque* »[5] – la majuscule soulignant qu'il s'agit aussi bien de celui qui règle les chronomètres que d'un principe organisateur : « *Ma vérité est en morceaux* »[6], étendue véritable qui « *vaut ce que vaut le langage, car c'est le langage qui noue les choses* »[7].

---

[1] *Pilote de guerre* (chapitre XVII), in *Oeuvres complètes II*, p. 176 [330].
[2] *Pilote de guerre* (chapitre I), in *Oeuvres complètes II*, pp. 116-117 [268-269]. Nous soulignons.
[3] *Pilote de guerre* (chapitre XVI), in *Oeuvres complètes II*, p. 175 [329].
[4] Paule BOUNIN, « *Notice* de *Pilote de guerre* », in *Oeuvres complètes II*, p. 1308.
[5] *Pilote de guerre* (chapitre XII), in *Oeuvres*, p. 303. Problème de variante.
[6] *Pilote de guerre* (chapitre I), in *Oeuvres complètes II*, p. 119 [271].
[7] *Pilote de guerre* (chapitre XIV), in *Oeuvres complètes II*, p. 160 [314].

La désarticulation du langage va par conséquent gagner *Pilote de guerre* : « *Mais une idée vague me vient : ‘‘C’est un été qui se détraque. Un été en panne...’’ J’ai vu des batteuses abandonnées. Des faucheuses lieuses abandonnées. Dans les fossés des routes, des voitures en panne abandonnées. Des villages abandonnés* »[1]. À une phrase de commentaire, succède une série de phrases nominales juxtaposées et introduites par « *j’ai vu* », qui annonce l’entrée dans la description c’est-à-dire dans l’univers de l’histoire.

Or cette énumération qui appartient à la diégèse ne progresse pas de façon linéaire (rhème qui se détache du thème précédent et devient thème à son tour), mais par répétition (quadruple anaphore d’« *abandonné* ») : le rhème dynamique se transforme alors en thème statique. En outre, dans le cadre de cette gradation ascendante parataxique, l’énumération n’est pas régulière dans la mesure où le rythme s’avère brisé et syncopé par l’incorporation du complément circonstanciel de lieu « *dans les fossés des routes* ». On assiste donc à un phénomène de dislocation syntaxique qui – à l’image de la vérité en morceaux évoquée plus haut – produit un langage morcelé qui procède en réalité du commentaire.

Saint Exupéry constate ici les limites du langage didactique qui ne parvient plus à nouer divers éléments en un système cohérent, homogène et unifié : il n’y a plus de langage apte à absorber les contradictions situées au niveau de l’énoncé et capable de les réunir au plan de l’énonciation. Il va donc progressivement faire évoluer son style vers un type d’écriture plus poétique, afin de parvenir à nouer les différentes vérités : la *Lettre à un otage* est remarquable en ce que – à mi chemin entre l’un et l’autre – elle réalise ce passage entre didactisme et poésie.

c) *Lettre à un otage*, variation autour du sourire

Lettre à un otage s’inscrit dans le refus du romanesque déjà manifesté par *Terre des hommes* et *Pilote de guerre* et se présente sous forme d’un témoignage.

[1] *Pilote de guerre* (chapitre I), in *Oeuvres complètes II*, p. 116 [268].

Intitulée d'abord *Lettre à un ami*, puis *Lettre à Léon Werth, Lettre à un otage* – malgré les apparences et les approximations un peu rapides de certains critiques[1] – n'est pas une lettre. L'approche qui consiste à s'appuyer sur le retour de ce mot dans les titres successifs est un peu naïve et cette seule caractéristique ne suffit pas à classer *Lettre à un otage* dans la catégorie de l'épistolaire.

Le meilleur démenti que l'on puisse apporter à cette théorie est qu'il s'agit d'ailleurs à l'origine d'un projet de préface. En 1941, Saint Exupéry se rend en effet dans le Jura, à Saint-Amour, où s'est réfugié son ami Léon Werth. Ce dernier lui demande alors de rédiger une introduction au manuscrit qu'il lui confie : *Trente-trois jours*, un récit sur l'exode, dont la publication est prévue pour le printemps 1943 chez l'éditeur américain Brentano's. Pour diverses raisons, *Trente-trois jours* ne paraîtra pas du vivant de Saint Exupéry (il aura fallu attendre 1992 pour que le texte paraisse aux Éditions Viviane Hamy)[2]. La préface deviendra donc *Lettre à un otage*, qui sera publiée de façon autonome en juin 1943.

Cette version diffère sensiblement de *Lettre à Léon Werth* dans le sens où le nom de son ami a disparu du titre définitif et où les références faites à lui ont également disparu, comme nous avons pu le constater lors de la comparaison entre les deux textes qui figurent dans l'édition de la Pléiade[3]. En outre, l'article indéfini qui introduit le destinataire auquel le texte s'adresse – *un* otage – lui donne une portée générale et marque la volonté d'une réflexion universelle situant par là même *Lettre à un otage* à nouveau dans le genre de l'essai.

Derrière la figure de Léon Werth que l'on distingue en filigrane, c'est donc en réalité à tous les Français retenus en otage dans la France occupée par les nazis que Saint Exupéry s'adresse à travers *Lettre à un otage* passant subitement du tutoiement amical au vouvoiement : « *Si je combats encore je combattrai un peu pour toi.* [...] *Vous êtes quarante millions d'otages* »[4].

---

[1] Pierre-Louis FORT, *Lettre à un otage*, « *collection Texte & dossier* », Paris, Gallimard, 2003.
[2] Léon WERTH, *Trente-trois jours*, Paris, Éditions Viviane Hamy, 1992.
[3] *Lettre à Léon Werth*, in *Oeuvres complètes II*, pp. 104-107.
[4] *Lettre à un otage* (chapitre VI), in *Oeuvres complètes II*, p. 103 [405].

Lettre à un otage s'ouvre sur la description du Portugal et de Lisbonne – « *Quand en décembre 1940 j'ai traversé le Portugal pour me rendre aux États-Unis* [...] »[1] – qui, à l'écart d'une guerre pourtant menaçante, s'étourdissent dans un bonheur factice[2] avec une « *confiance désespérée* »[1] – à l'instar des joueurs du casino d'Estoril ressemblant à des fantômes, à des « *revenants* »[3], aux « *survivants d'une espèce éteinte* »[2] et jouant dans une atmosphère « *irréel*[le] »[2]. La tristesse est le leitmotiv de ce passage (où le mot « *triste* » revient trois fois en trois pages).

L'évocation du Sahara qui suit présente l'amitié comme une réponse à ce désespoir. L'étude des brouillons permet de constater la tentation d'introduire dans le texte des anecdotes tirées de *Terre des hommes*, mais l'auteur y gomme finalement ces récits et ne retient alors du dénuement du désert que l'encouragement à se consacrer à l'essentiel et à réorienter sa vie vers les autres : dans un effet d'opposition et de contraste avec Lisbonne, le Sahara apparaît ainsi « *plus vivant qu'une capitale* »[4] conclut Saint Exupéry.

Survient alors l'épisode du déjeuner de Fleurville : « *C'était par une journée d'avant-guerre, sur les bords de la Saône, du côté de Tournus* »[5]. Cette scène, où culmine l'amitié, se déroule dans un cadre champêtre doux et idyllique : c'est une « *fête éternelle* »[6], moment de pur bonheur passé en compagnie de l'ami – Léon Werth n'est pas nommé – qui célèbre une certaine « *qualité du plaisir* »[5] et des relations humaines : « *Il était un ami, tout simplement* »[5]. Le passage prend une résonance mystique : le repas vaut plus pour son caractère spirituel que les plaisirs de la table et devient ainsi une sorte de cène. Il est d'ailleurs sacralisé par l'emploi d'un vocabulaire religieux : c'est un instant de « *miracle* » dont les « *rites* [sont] *presque religieux* », « *la servante* [est] *sacerdotale* » et les convives ressemblent aux « *fidèles d'une même Église* » en accord avec une sorte de « *bible* ». Associé également au champ lexical de la joie, ce repas rayonne dans le sourire des convives, qui marque l'accomplissement de cette journée hors norme.

---

[1] *Lettre à un otage* (chapitre I), in *Oeuvres complètes II*, p. 88 [389].
[2] Françoise GERBOD, « Notice de *Lettre à un otage* », in *Oeuvres complètes II*, p. 1264.
[3] *Lettre à un otage* (chapitre I), in *Oeuvres complètes II*, p. 90 [391].
[4] *Lettre à un otage* (chapitre II), in *Oeuvres complètes II*, p. 95 [396].
[5] *Lettre à un otage* (chapitre III), in *Oeuvres complètes II*, p. 95 [396].
[6] *Lettre à un otage* (chapitre III), in *Oeuvres complètes II*, p. 96 [397].

Saint Exupéry raconte ensuite le récit d'une aventure vécue pendant la guerre civile espagnole, sa capture par un groupe d'anarchistes. Si on le compare avec le brouillon, on constate un gros travail de réécriture qui a notamment consisté à supprimer les détails anecdotiques au profit d'éléments symboliques. Risquant d'être fusillé sans autre forme de procès, Saint Exupéry finit par échanger un sourire avec l'un des ses geôliers en lui demandant une cigarette ; cet échange, qualifié de miracle, établit enfin un contact humain qui préfigure sa libération prochaine. Ce bouleversement subit de la situation l'amène alors à déclarer que par la grâce d'un sourire : « ***Rien n'avait changé, tout était changé*** »[1].

La cinquième partie constitue une dénonciation du nazisme – « ***tyrannie totalitaire*** »[2] – qui nie le « ***respect de l'homme*** »[2] (expression répétée pas moins de neuf fois en deux pages), qui nie « ***cette qualité de la joie*** »[2] qu'est le sourire : « ***Une tyrannie totalitaire pourrait nous satisfaire, elle aussi, dans nos besoins matériels. Mais nous ne sommes pas un bétail à l'engrais. La prospérité et le confort ne sauraient suffire à nous combler*** »[2]. Il manque l'élan spirituel.

Enfin, le dernier chapitre conclut sur la force de l'amitié et élargit le propos à l'ensemble des Français pris en otage par les nazis. On y trouve des formules – telles que « ***Si je diffère de toi, loin de te léser, je t'augmente*** », par exemple[3] – qui synthétisent la leçon sous forme de règles universelles au présent de vérité générale, reprenant l'essentiel de la ***Lettre aux Français*** qui déclenchera une controverse avec Jacques Maritain que nous évoquerons ci-après (cf. II.2.c. : p. 145).

Lettre à un otage comporte donc six chapitres de taille variable, qui vont du Portugal et de Lisbonne aux caves de France, où pourrissent quarante millions d'otages, en passant par le désert du Sahara, Tournus au bord de la Saône ou encore l'Espagne des anarchistes. Quelle unité y a-t-il à l'ensemble de ce propos ?

Michel Quesnel parle à ce sujet d'un « ***poème du sourire*** »[4].

---

[1] ***Lettre à un otage*** (chapitre IV), in ***Oeuvres complètes II***, p. 100 [401].
[2] ***Lettre à un otage*** (chapitre V), in ***Oeuvres complètes II***, p. 101 [402].
[3] ***Lettre à un otage*** (chapitre VI), in ***Oeuvres complètes II***, p. 104 [404].
[4] QUESNEL, « ***À propos de*** Lettre à un otage », in ***Cahier Saint Exupéry N°II***, Paris, N.R.F., 1981

En effet explique-t-il, *Lettre à un otage* s'attache à définir la civilisation comme un réseau de liens dont le sourire est le noeud. En dix-sept pages, on trouve d'ailleurs vingt-neuf occurrences de ce mot (une vingtaine de fois le substantif et un peu moins d'une dizaine de fois le verbe). *Lettre à un otage* développe donc une variation autour du sourire, en évoquant successivement :

– le sourire malade de Lisbonne : « *Lisbonne* [...] *souriait d'un sourire un peu pâle* [...] *plus triste que mes villes éteintes* »[1] ;

– les sourires triomphants de Tournus et d'Espagne : « *Un sourire est souvent essentiel. On est payé par un sourire. On est récompensé par un sourire. On est animé par un sourire. Et la qualité d'un sourire peut faire que l'on meure* »[2] ;

– et enfin le sourire perdu et retrouvé de l'excipit : « J*'ai besoin de toi pour mieux croire en l'avènement de ce sourire* »[3].

Saint Exupéry passe ici de la mise en cause du sourire (Lisbonne) à l'affirmation de son prix en tant que synonyme d'espoir (fin du texte), par l'étape intermédiaire de l'Espagne où le sourire se fait vie en le sauvant de l'exécution.

Tous les éléments que Saint Exupéry entend ici célébrer – « *une certaine qualité des relations humaines* »[4], « *le plaisir véritable* [...], *plaisir de convive* »[5], bref la « *substance* »[3] même de cette civilisation en péril – se retrouvent alors subsumés sous l'image du sourire : il n'est pas de civilisation véritable hors de la communauté qui favorise cet épanouissement du sourire...

Le sourire apparaît donc comme une image qui sert de substitut à un ensemble de notions philosophiques propres à l'essai. Mais le sourire n'est pas simplement un symbole, dans le sens où il ne recoupe pas exactement ces concepts :

---

[1] *Lettre à un otage* (chapitre I), in *Oeuvres complètes II*, p. 88 [389].
[2] *Lettre à un otage* (chapitre III), in *Oeuvres complètes II*, p. 97 [398].
[3] *Lettre à un otage* (chapitre VI), in *Oeuvres complètes II*, p 104 [405].
[4] *Lettre à un otage* (chapitre V), in *Oeuvres complètes II*, p. 102 [403].
[5] *Lettre à un otage* (chapitre IV), *Oeuvres complètes II*, p. 101 [402].

il s'agit plutôt d'une variation autour du sourire qui – en reprenant de façon infidèle les éléments didactiques – les module, comme la mer tournant et retournant les galets finit par les polir ; c'est cette imprécision créatrice qui ajoute une dimension poétique à une réflexion se situant à l'origine dans un domaine abstrait : « *À cette parole moins crispée, moins didactique, moins chargée de culture* [que *Pilote de guerre*], *mieux parcourue de tendresse immédiate,* Lettre à un otage *doit une part de son charme. Mais son secret est plus subtil : il tient sans doute à l'organisation musicale du livre* »[1].

Ainsi, par exemple, la cinquième partie constitue un développement qui, tout en ayant sa logique propre, récapitule l'ensemble des passages précédents par un subtil jeu d'échos : Saint Exupéry met ainsi en valeur la « *qualité de la joie* [qui est] *le fruit précieux de la civilisation qui est la nôtre* »[2], qui rappelle « *la qualité du plaisir* »[5] lors du repas de Tournus au bord de la Saône ; il évoque également « *les heures de miracle* [où l'on goûte] *une certaine qualité des relations humaines* »[3], renvoyant alors au « *miracle* »[4] de l'épisode espagnol ; de même, « *le voyageur qui franchit sa montagne dans la direction d'une étoile* »[3] fait référence à l'étoile qui « *sert de guide* »[5] dans le désert du Sahara et permet à l'homme de s'orienter, tandis que les « *ténèbres* »[2] du monde moderne forment une analogie avec la nuit qui s'est abattue sur l'Europe et qui menace Lisbonne.

Comme le note Françoise Gerbod, « *La* Lettre à un otage *est un véritable poème symphonique extrêmement travaillé. Chacun des éléments qui la compose a son identité propre. Mais un jeu très subtil d'échos et de rappels lie l'ensemble* »[6]. Mais il s'agit là d'un jeu de références internes et de correspondances intellectuelles. Plus fondamentalement, on trouve une véritable écriture musicale en ce qu'elle s'appuie sur les sonorités et développe un rythme incantatoire.

---

[1] QUESNEL, « *À propos de* Lettre à un otage », in *Cahier Saint Exupéry N°II*, Paris, N.R.F., 1981
[2] *Lettre à un otage* (chapitre V), in *Oeuvres complètes II*, p. 101 [402].
[3] *Lettre à un otage* (chapitre V), in *Oeuvres complètes II*, p. 102 [403].
[4] *Lettre à un otage* (chapitre IV), in *Oeuvres complètes II*, p. 100 [401].
[5] *Lettre à un otage* (chapitre II), in *Oeuvres complètes II*, p. 93 [394].
[6] Françoise GERBOD, « Notice de *Lettre à un otage* », in *Oeuvres complètes II*, p. 1263.

Certains mots reviennent comme une litanie : c'est le cas – que nous avons déjà analysé – de « ***sourire*** » et ses dérivés avec vingt-neuf occurrences ; mais on pourrait également évoquer « ***étoile*** » (huit fois) ou « ***miracle*** » (sept fois).

Ces répétitions fonctionnent comme des matrices autour desquelles se jouent des variations musicales : le terme apparaît tantôt au singulier, tantôt au pluriel ; il apparaît tantôt accompagné d'un complément du nom, tantôt accompagné d'une proposition subordonnée relative explicative, tantôt non accompagné ; d'autres fois il se présente sous la forme d'un substantif puis sous forme verbale...

Parfois, ce procédé est concentré sur un seul paragraphe, qui se transforme alors en un petit poème en prose – comme c'est le cas au chapitre II :

> « *Il est un silence de la paix quand les tribus sont conciliées, quand le soir ramène sa fraîcheur* [...]. *Il est un silence de midi quand le soleil suspend les pensées et les mouvements. Il est un faux silence, quand le vent du Nord a fléchi* [...]. *Il est un silence de complot, quand on connaît, d'une tribu lointaine, qu'elle fermente. Il est un silence de mystère, quand se nouent entre les Arabes leurs indéchiffrables conciliabules. Il est un silence tendu quand le messager tarde à revenir. Un silence aigu quand, la nuit, on retient son souffle pour entendre. Un silence mélancolique, si l'on se souvient de qui l'on aime* »[1].

Le passage est ici rythmé par la répétition de la formule emphatique « ***Il est un silence*** », suivie d'une proposition subordonnée conjonctive complétive, introduite par « ***quand*** », qui revient comme un refrain. Mais ce refrain s'avère irrégulier non seulement parce qu'à chaque occurrence le substantif « ***silence*** » voit son sens précisé et modifié (par l'ajout d'un complément du nom ou d'un adjectif qualificatif épithète), mais également parce qu'il finit par connaître une ellipse et se transforme alors en phrase nominale, allégeant et renforçant ainsi l'effet global.

On retrouve le même type de travail quand deux phrases successives sont construites – selon une structure anaphorique – avec un mot identique à l'attaque : « Comment ***se reconstruire ?*** Comment ***refaire en soi le lourd écheveau de souvenirs ?*** », ou encore « Jamais ***je n'ai mieux aimé ma maison que dans le Sahara.*** Jamais ***fiancés n'ont été plus proches...*** » etc.

---

[1] ***Lettre à un otage*** (chapitre II), in ***Oeuvres complètes II***, p. 93 [394].

De nombreuses phrases commencent également par la conjonction de coordination « *et* » : il s'agit là d'une rupture dans la construction, qui donne au texte une impulsion poétique ; celle-ci se trouve même accrue lorsque ce phénomène se répète et que chaque nouvelle phrase commence de la sorte...

Le scripteur use d'ailleurs volontiers des figures liées à l'accumulation et au rythme. On trouve ainsi des constructions ternaires qui permettent de varier la tonalité du texte et de le teinter de lyrisme – à l'instar de cette cadence mineure :

> « *J'éprouvais le besoin de sentir plus solides et plus durables que moi-même ceux dont j'avais besoin pour m'orienter. Pour connaître où revenir. Pour exister* »[1].

Les phrases se font de plus en plus brèves au fur et à mesure qu'elles gagnent en densité, elles sont renforcées par la réduction du verbe à un infinitif et les mots résonnent davantage à mesure que le nombre de syllabes décroît.

Entre l'automne 1941 où Saint Exupéry reçoit *Trente-trois jours* afin de l'éditer en y ajoutant une préface et juin 1943 où *Lettre à un otage* est publiée de façon autonome, deux années se sont écoulées durant lesquelles Saint Exupéry n'a pas cessé de travailler son texte comme en témoignent les brouillons[2].

Or l'étude de certains passages concernant son ami Léon Werth – supprimés de la version définitive par Saint Exupéry dans un souci d'universalisation – nous renseigne sur la conception que Saint Exupéry pouvait se faire sur le rôle de l'écrivain et de l'écriture : Léon Werth – auteur alors en vogue – y est en effet présenté comme un maître et un modèle pour Saint Exupéry. Peu importe que cette image de Léon Werth ait pu être exacte ou pas, elle permet surtout de mieux comprendre les attentes et les exigences qui animent Saint Exupéry à cet égard – d'autant plus qu'il y développe alors une réflexion esthétique sur la valeur de l'expression littéraire qui aboutit à transformer *Lettre à un otage* en art poétique.

---

[1] *Lettre à un otage* (chapitre II), in *Oeuvres complètes II*, p. 94 [395].
[2] Françoise GERBOD, « Notice de *Lettre à un otage* », in *Oeuvres complètes II*, p. 1277.

Il reste d'ailleurs quelques traces de certains de ces éléments dans le texte définitif, notamment lorsque Saint Exupéry confie ses difficultés d'expression au chapitre II : « *Je risque de ne capturer que des reflets, non l'essentiel. Les mots insuffisants laisseront fuir ma vérité* »[1]. Saint Exupéry cherche à atteindre la transparence maximum de sa pensée et « *Il est donc clair que toute la recherche poétique de Saint Exupéry, l'immense travail qu'il accomplit, aboutissent à la création originale que constitue* Lettre à un otage » note Françoise Gerbod[2].

Dans les brouillons, Saint Exupéry précise sa réflexion en regrettant le « *travail de capture qui n'a pas été fait* »[2] selon lui et il livre alors une explication qui constitue pour lui la clef des difficultés de représentation qu'il rencontre : il faut « *ne pas se cantonner à la langue de la connaissance* »[2].

Cette affirmation constitue par conséquent un tournant majeur dans la production littéraire de Saint Exupéry, dans le sens où elle marque son éloignement du langage abstrait, didactique et philosophique propre à la catégorie de l'essai et affirme la nécessité de passer enfin à une expression de type poétique – dont *Lettre à un otage* est à la fois le programme et sa réalisation.

3 / Le discours poétique

a) *Le Petit Prince* entre conte et mythe

Il était une fois sur une petite planète un petit prince solitaire qui assista à l'éclosion d'une très belle rose et devint amoureux. Mais, après quelques échanges avec sa fleur, il se rendit compte qu'ils ne pouvaient s'entendre et être heureux. Tout triste, il quitta alors sa rose et sa planète pour un long voyage à travers le monde. Arrivé à sa dernière escale, la Terre, il réalisa grâce à un ami de rencontre, le renard, que le langage est source de malentendus, que l'essentiel est invisible pour les yeux, qu'on ne voit bien qu'avec le coeur et qu'il était responsable de sa rose... Aidé par un serpent, il se dépouilla de son corps et s'envola vers elle.

---

[1] *Lettre à un otage* (chapitre III), in *Oeuvres complètes II*, p. 96 [398].
[2] Françoise GERBOD, « Notice de *Lettre à un otage* », in *Oeuvres complètes II*, p. 1275.

On ne présente plus *Le Petit Prince*, texte au succès planétaire diffusé à plus de six millions d'exemplaires en France et vingt-cinq millions dans le monde entier – c'est le livre qui actuellement se vend le mieux après la Bible ; sa renommée s'étend même jusqu'aux billets de banque :

Le Petit Prince est traduit en plus de cent langues et nous avons retrouvé à cet égard un document assez rare et peu connu : la liste des principales traductions dressée par la maison *Gallimard* – que nous reproduisons en annexes (cf. p. 324).

En moins d'un demi siècle, *Le Petit Prince* a donc accédé au statut de mythe fondateur. Pierre Nguyen-Van-Huy déclare ainsi à son propos :

> « *C'est l'épopée de l'aventure humaine, mais en condensé, en raccourci, en litote. C'est, en miniature, l'*Odyssée *d'Ulysse pour retrouver Pénélope, et la guerre de Troie correspond ici à la ''guerre des roses et des moutons''. C'est le labyrinthe de Thésée avec son fil d'Ariane ;* La Divine Comédie *dantesque et la recherche de Béatrice dans l'Empyrée. C'est l'épopée de Gilgamesh, des Argonautes de la Toison d'or, du Jardin des Hespérides. C'est l'allégorie du* Roman de la Rose*, la quête du Graal... et nous en passons. C'est aussi, plus près de nous,* La Tempête *de Shakespeare et le* Vaisseau fantôme *de Richard Wagner. C'est toujours cette éternelle quête d'absolu et ce sempiternel retour de l'humain vers le divin* »[1].

Nous chercherons ici à montrer que *Le Petit Prince*, qui oscille entre conte et mythe, s'adresse de ce fait à la fois à la part enfantine et à la part adulte qui sont en nous – ce qui explique dès lors au moins une part de son succès universel.

---

[1] Pierre NGUYEN-VAN-HUY, *Le devenir et la conscience cosmique chez Saint Exupéry*, New-York, Lewiston, 1995.

Si l'on considère d'une part le titre et d'autre part le rôle des images dans le texte, on remarque les éléments suivants.

Le titre n'indique ni le nom ni le prénom du protagoniste, mais définit celui-ci par une fonction, qui semble d'ailleurs contradictoire, dans le sens où l'idée de noblesse et donc de grandeur – portée par le substantif « *prince* » –s'oppose à l'adjectif « *petit* », qui évoque non seulement une petite taille et la jeunesse, mais aussi le peu d'importance d'un seigneur régnant sur une planète à ses dimensions et qui « *ne fait pas de* [lui] *un bien grand prince* »[1]. Il s'agit également d'une appellation affectueuse : c'est un diminutif, de même que « *mon petit Alexandre* » par exemple équivaut à « *Alex* ». Le substantif évoque le prince charmant de *La Belle au bois dormant* et sa blondeur rappelle celle du *Prince Éric* de Serge Dalens, qui connut un immense succès dans l'entre deux guerres. En ce qui concerne l'expression dans sa globalité enfin, elle reprend une formule figée que l'on peut retrouver dans des chansons enfantines telles que *L'empereur, la femme et le petit prince* ; elle fait surtout référence à *La Petite Sirène* d'Andersen, au *Petit Chaperon rouge* et au *Petit Poucet* de Perrault (voire aux *Trois petits cochons*), avec les mêmes initiales que *Peter Pan*, l'enfant qui ne veut pas grandir, ou encore *Patachou petit garçon* de Tristan Derème[2] (oeuvre dont Saint Exupéry semble s'être inspiré et qui comporte plusieurs éléments communs, comme le chasseur au chapeau pointu ou le développement sur les éléphants)[3].

Le Petit Prince s'inscrit de ce fait dans la tradition littéraire du conte.

---

[1] *Le Petit Prince* (chapitre XX), in *Oeuvres Complètes II*, p. 292 [468].
[2] Tristan DERÈME, *Patachou petit garçon*, Paris, Éditions G & L, 1930.
[3] Denis BOISSIER, « *Saint Exupéry et Tristan Derème : l'origine du* Petit Prince », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, N°4, juillet-août 1997, pp. 622-648.

Les illustrations semblent jouer un rôle assez important dans l'économie du livre, rôle sur lequel nous reviendrons (cf. III.2.c : p. 225). Parmi ces dessins, un élément se répète souvent – au début, au milieu et à la fin : c'est le serpent.

« *Tu es une drôle de bête* [...] *mince comme un doigt* »[1]

Le serpent, instrument de Satan et reptile de la tentation au paradis terrestre dans la *Genèse*, incarne le Mal et symbolise habituellement la mort. *Le Petit Prince* semble donc relever d'une dynamique plutôt pessimiste. Or, si l'on examine plus attentivement ces dessins, on observe qu'il n'est en effet jamais représenté en train de rire ou de sourire, mais toujours en train de pleurer :

« *Et, couché dans l'herbe, il, pleura* »[2]

Bien loin de l'image rose et un peu mièvre ordinairement entretenue – celle d'une bagatelle badine, désinvolte et même un peu frivole (à l'instar du fameux « *Dessine-moi un mouton* »)[3] – *Le Petit Prince* présente en réalité un caractère beaucoup plus grave : il s'achève d'ailleurs dans le chagrin et dans les larmes et c'est un paysage désolé en noir et blanc qui accompagne la phrase finale, qui s'avère déchirante : « *Ne me laissez pas tellement triste* »[4].

---

[1] *Le Petit Prince* (chapitre XVII), in *Oeuvres complètes II*, p. 287 [463].
[2] *Le Petit Prince* (chapitre XXI), in *Oeuvres complètes II*, p. 298 [475].
[3] *Le Petit Prince* (chapitre II), in *Oeuvres Complètes II*, p. 237 [413].
[4] *Le Petit Prince* (épilogue), in *Oeuvres Complètes II*, p. 321 [497].

Ainsi – sachant que le conte présente une fin heureuse et se termine toujours bien (c'est pourquoi l'ajout littéraire tardif de la formule « *Ils vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants* » correspond bien à l'esprit du conte) – l'étude des dessins montre que ce n'est pas le cas pour *Le Petit Prince* : il semblerait donc ne pas s'agir d'un conte – conclusion contradictoire avec l'analyse du titre.

L'aveu du narrateur renforce pourtant cette impression : « *J'aurais aimé commencer cette histoire à la façon des contes de fées. J'aurais aimé dire : ''Il était une fois un petit prince qui habitait une planète à peine plus grande que lui, et qui avait besoin d'un ami...''* »[1] affirme-t-il au chapitre IV – sous-entendant ainsi que *Le Petit Prince* ne serait pas un « *conte de fées* »...

Le texte s'inscrit donc d'emblée dans des rapports ambigus avec ce genre littéraire : s'agit-il, oui ou non, d'un conte merveilleux ?

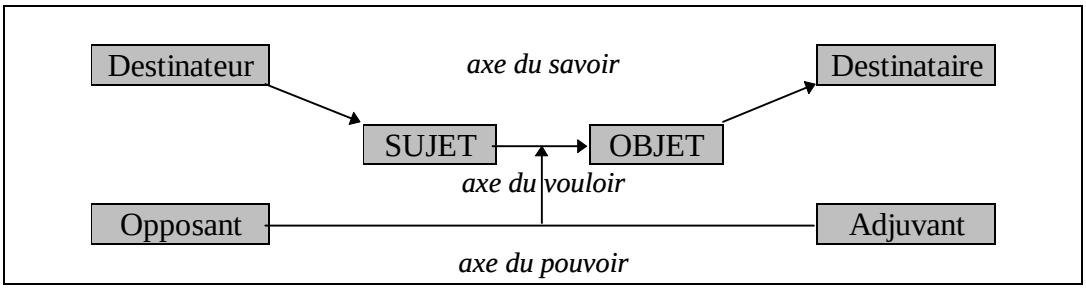
Tout se passe comme si Saint Exupéry avait commencé un conte – en 1942, son éditeur américain, Curtice Hitchcock, lui commande effectivement un « *conte de Noël* »[2] – mais, très vite, il semble que la perspective du texte ait évolué autrement que ce qui était prévu à l'origine : dans quel sens cela a-t-il dérivé ?

---

[1] *Le Petit Prince* (chapitre IV), in *Oeuvres complètes II*, p. 246 [422].
[2] Denis BOISSIER, « *Saint Exupéry et Tristan Derème : l'origine du* Petit Prince », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, N°4, juillet-août 1997, pp. 622-648.

Pour Greimas – qui reprend ici les travaux développés par Vladimir Propp dans son livre intitulé *Morphologie du conte*[1] – un conte respecte les structures bien précises que sont les schémas actantiel et narratif[2].

Le schéma actantiel se définit ainsi.

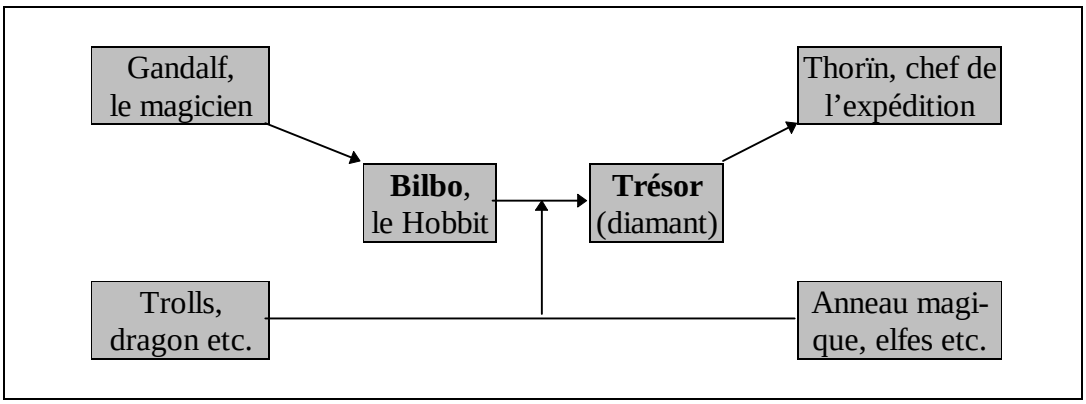


Le *destinateur* est celui qui est à l'origine de l'action, qui pousse le sujet à agir, généralement en lui confiant une mission ; le *destinataire*, pendant logique du destinateur, en est le bénéficiaire.

Le héros est le *sujet*, il part à la recherche d'un *objet* : objet magique, trésor ou princesse enfermée dans un donjon par un méchant dragon et qu'il faut délivrer ; bref, il s'agit du but ultime à atteindre. Cette relation constitue le moteur principal de l'intrigue et induit le dynamisme du récit, elle est indispensable.

Enfin l'*adjuvant* est l'auxiliaire qui apporte son aide au sujet, ce peut être un objet magique ou un simple renseignement ; l'*opposant*, son double négatif.

Aussi obtient-on dans *Bilbo le Hobbit* de Tolkien la structure suivante[3].



[1] Vladimir PROPP, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970.
[2] Algirdas Julien GREIMAS, *Du Sens, essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1970.
[3] John Ronald Reuel TOLKIEN, *Bilbo le Hobbit*, Paris, Hachette, 1980.

Dans cette introduction à la fresque grandiose du *Seigneur des anneaux*, modèle du genre, référence en la matière, le magicien Gandalf confie à Bilbo, le héros, la mission de retrouver un diamant fabuleux et mythique, l'*Arkenston*e, qu'il doit remettre à Thorïn ; on y retrouve tous les ingrédients dans la plus pure tradition : sur fond de décor sauvage, dragon, trolls et gobelins contre lesquels lutte Bilbo avec l'aide de ses amis les nains, d'elfes et surtout d'un anneau magique.

Or, au-delà même de ce que souligne Barbéris dans son ouvrage de référence sur *Le Petit Prince*[1] – à savoir l'impossibilité de dresser un schéma actantiel complet – nous pensons qu'il y a une rupture encore plus radicale, dans le sens où Saint Exupéry ignore totalement le cadre classique du schéma actantiel ; il y a en effet un refus global, puisque l'élément central – en l'occurrence la relation Sujet-Objet – est évacué : il n'y a pas d'Objet, car le petit prince ne cherche rien...

Michel Autrand explique ainsi dans la notice de l'édition de la Pléiade :

> « *L'ensemble est divisé en vingt-sept chapitres – nombre apparemment sans signification particulière – et ces chapitres eux-mêmes sont de longueurs très inégales. Le chapitre XXVI, un des plus longs, compte sept pages, dessins compris, dans l'édition originale, alors que les chapitres XVIII et XXIII n'avaient chacun que onze lignes. Le déséquilibre est accentué par le fait que, très souvent, le début d'un nouveau chapitre introduit un événement tout nouveau, au détriment de la continuité normalement attendue. L'attaque de chaque chapitre ne fait rien pour atténuer cet effet de rupture, qui se manifeste ou bien franchement – comme au chapitre XXII, qui commence* ex abrupto *par un dialogue avec un personnage, l'Aiguilleur, non encore rencontré – ou bien, de façon plus malicieuse et désinvolte, par les numéros des planètes successives visitées par le jeune héros. Les numéros introduisent un ordre, mais comme cet ordre repose sur le hasard, c'est ce dernier que finalement les numéros mettent en valeur.*
>
> *Le texte affiche ainsi son absence de nécessité* »[2].

Il y a donc, semble-t-il, une absence d'intrigue et de trame narrative : *Le Petit Prince* n'apparaît pas d'emblée comme un conte – tant qu'on le définit comme quête – et il constitue alors une étape supplémentaire dans l'abandon du récit.

---

[1] Marie-Anne BARBERIS, *Le Petit Prince de Saint Exupéry*, Paris, Larousse, 1976.
[2] Michel AUTRAND, « *Notice* du *Petit Prince* », in *Oeuvres complètes II*, p. 1348.

Il s'agit là d'un point essentiel : on ne sait pas pourquoi le petit prince est parti ni à la recherche de quoi il est parti – mais le sait-il seulement lui même ? « *Il commença donc par les visiter pour y chercher une occupation* [...] »[1]. C'est une histoire sans histoire : les épisodes se succèdent les uns aux autres et pourraient être interchangeables. Ainsi de la visite des sept planètes. Seule une gradation donne l'impression que l'on progresse alors qu'en réalité il y a toujours la même répétition (soulignée par l'emploi de l'imparfait), comme les jours de la semaine :

– chapitre X : « *Le premier* [astéroïde] *était habité par un roi* »[1].

« *''Les grandes personnes sont bien étranges'' se dit le petit prince* »[2].

– chapitre XI : « *La seconde planète était habitée par un vaniteux* »[3].

« *''Les grandes personnes sont décidément bien bizarres'' se dit-il simplement en lui-même* »[4].

– chapitre XII : « *La planète suivante était habitée par un buveur* »[4].

« *''Les grandes personnes sont décidément très très bizarres'' se disait-il en lui-même* »[5].

– chapitre XIII : « *La quatrième planète était celle du businessman* »[5].

« *''Les grandes personnes sont décidément tout à fait extraordinaires'' se disait-il simplement en lui-même* »[6] et ainsi de suite.

L'itinéraire du petit prince devient dès lors picaresque...

La performance du héros, c'est-à-dire l'affrontement entre le Sujet et l'Opposant dans le but d'obtenir l'Objet – élément qui constitue le noyau irréductible de tout récit (la performance du Sujet permet en effet de renverser la situation ; grâce à elle, il se passe quelque chose : c'est ce qui fait que la situation n'est pas la même au début et à la fin du récit) – s'avère-t-elle alors inexistante ?

Autrement dit, quel est le schéma narratif du *Petit Prince* ?

---

[1] *Le Petit Prince* (chapitre X), in *Oeuvres complètes II*, p. 262 [438].
[2] *Le Petit Prince* (chapitre X), in *Oeuvres complètes II*, p. 267 [443].
[3] *Le Petit Prince* (chapitre XI), in *Oeuvres complètes II*, p. 268 [444].
[4] *Le Petit Prince* (chapitre XII), in *Oeuvres complètes II*, p. 270 [446].
[5] *Le Petit Prince* (chapitre XIII), in *Oeuvres complètes II*, p. 271 [447].
[6] *Le Petit Prince* (chapitre XIII), in *Oeuvres complètes II*, p.275 [451].

Le schéma narratif se définit comme une organisation morphologique du récit, constituée d'une suite syntagmatique de fonctions regroupées en séquences. Il peut également s'appeler schéma quinaire, car il comporte cinq grandes étapes : la ***situation initiale*** est modifiée par un ***événement perturbateur***, qui déclenche le dynamisme du récit, à savoir une quête constituée d'une série de ***péripéties*** – il s'agit de l'élément favori du conte qui se répète et forme la matière du récit – avant d'aboutir à la ***résolution*** des difficultés, puis à la ***situation finale*** qui voit traditionnellement la punition des méchants et la transfiguration du héros.

La situation finale doit surtout s'entendre – selon Greimas – comme un retour au point d'équilibre : cela signifie qu'il s'agit d'une *forme close*.

Seulement, *Le Petit Prince* ne s'achève pas et le dernier chapitre n'offre nullement ce retour à l'équilibre et à l'ordre que le conte est censé atteindre :

> « *Mais voilà qu'il se passe quelque chose d'extraordinaire. La muselière que j'ai dessinée pour le petit prince, j'ai oublié d'y ajouter la courroie de cuir ! Il n'aura jamais pu l'attacher au mouton. Alors je me demande : ''Que s'est-il passé sur sa planète ? Peut-être bien que le mouton a mangé la fleur''.*
>
> *Tantôt je me dis : ''Sûrement non ! Le petit prince enferme sa fleur toutes les nuits sous son globe de verre, et il surveille bien son mouton...'' Alors je suis heureux. Et toutes les étoiles rient doucement.*
>
> *Tantôt je me dis : ''On est distrait une fois ou l'autre, et ça suffit ! Il a oublié, un soir, le verre, ou bien le mouton est sorti sans bruit pendant la nuit...'' Alors les grelots se changent tous en larmes !...*
>
> *C'est là un bien grand mystère. Pour vous qui aimez aussi le petit prince, comme pour moi, rien de l'univers n'est semblable si quelque part, on ne sait où, un mouton que nous ne connaissons pas a, oui ou non, mangé une rose...*
>
> *Regardez le ciel. Demandez-vous : le mouton oui ou non a-t-il mangé la fleur ? Et vous verrez comme tout change...*
>
> *Et aucune grande personne ne comprendra jamais que ça a tellement d'importance !* »[1].

Bien plus, la dernière phrase au lieu de clore le récit opère une ouverture : « *Ne me laissez pas tellement triste : écrivez-moi vite qu'il est revenu...* »[2] ; cela marque bien que l'histoire n'est pas terminée, elle pourrait se poursuivre, elle pourrait s'*écrire* encore. Il y a une fin ouverte (qui se rapproche plus du roman).

---

[1] *Le Petit Prince* (chapitre XXVII), in *Oeuvres Complètes II*, pp. 317-319 [493-495].
[2] *Le Petit Prince* (épilogue), in *Oeuvres complètes II*, p. 321 [497].

On sait d'ailleurs – d'après le témoignage de Consuelo dans *Mémoires de la Rose* – que Saint Exupéry projetait d'écrire une suite :

> « *Arrange ma cravate. Donne-moi ton petit mouchoir pour écrire dessus la suite du* Petit Prince*. A la fin de l'histoire, le petit prince offrira ce mouchoir à la princesse. Tu ne seras plus jamais une rose avec des épines, tu seras la princesse de rêve qui attend toujours son petit prince. Et je te dédierai le livre* » lui aurait-il déclaré le 20 avril 1943, juste avant de s'embarquer pour l'Afrique[1].

Le Petit Prince s'achève ainsi dans un flou incertain : on est loin du schéma de retour à l'équilibre, l'indétermination, l'inquiétude, l'angoisse triomphent.

Mais Bruno Bettelheim présente une autre approche renouvelant la compréhension des contes et à laquelle *Le Petit Prince* semble plus conforme : il remplace le motif central de la quête par celui de la progression intérieure du héros[2].

L'intérêt de la théorie de Bettelheim tient en ce qu'elle n'est ni génétique – *qu'est-ce qui produit le conte ?* (approche psychanalytique en amont de la littérature ne nous intéressant pas ici) – ni structuraliste – *comment le conte est-il construit ?* – mais fonctionnaliste : *quel est son effet ?* (esthétique de la réception)

Pour Bettelheim, les contes, loin de traumatiser les enfants, comme on le croyait communément, sous prétexte qu'ils donnaient de la réalité une image fausse et effrayante, avec des sorcières, ogres et autres dragons par exemple, les contes au contraire les rassurent : ces personnages ne sont que la projection des phobies de l'humanité. Ce n'est qu'après avoir projeté ses angoisses sur ces objets externes que l'enfant peut commencer à les comprendre et à les maîtriser. La suppression malencontreuse du châtiment des méchants, dans des versions modernes et édulcorées, sous prétexte qu'il serait trop violent, n'aboutit en réalité qu'à troubler l'enfant : la punition, aussi cruelle fut-elle, lui est nécessaire car elle assure que le Mal a été supprimé, le rassure et lui apporte la sécurité psychique dont il a besoin.

Le conte se comprend dès lors comme le récit d'une métamorphose et comme une initiation du héros qui est appelé à franchir une étape et à atteindre ainsi un niveau de conscience supérieure après avoir surmonté différents dangers :

---

[1] Alain VIRCONDELET, *Saint Exupéry, Vérité et légendes*, Éditions du chêne, Paris, 2000, p. 157.
[2] Bruno BETTELHEIM, *Psychanalyse des contes de fées*, Robert Laffont, 1976.

« *Un héros s'aventure hors du monde de la vie habituelle et pénètre dans un lieu de merveilles inhabituelles ; il y affronte des forces fabuleuses et remporte une victoire décisive : le héros revient de cette aventure mystérieuse doté du pouvoir de dispenser des bienfaits à l'homme, son prochain* »[1].

> « *Le héros, quittant la chaumière ou le château où il vivait jusqu'alors, est attiré, enlevé ou encore se dirige volontairement vers le seuil de l'aventure. Il y rencontre une présence obscure qui garde le passage. Une fois ce seuil franchi, le héros poursuit son voyage à travers un monde de forces inhabituelles quoique étrangement familières, dont certaines le menacent dangereusement, tandis que d'autres lui offrent leur secours magique. Lorsqu'il parvient au nadir de cette ronde, il subit l'épreuve suprême et obtient sa récompense.* [...] *La tâche finale est de revenir* »[2].

Bettelheim établit donc un parallèle entre le développement psychologique de l'enfant et l'aventure du héros dans laquelle l'enfant se retrouve : l'essence du conte réside dans cette double initiation ; c'est une histoire qui permet à l'enfant, en train de se construire, de structurer son univers et de trouver des repères en lui montrant les efforts à accomplir (c'est pourquoi les contes présentent un certain manichéisme grâce auquel l'enfant instaure de l'ordre dans son monde intérieur chaotique et conflictuel en l'organisant autour d'oppositions fortes et claires) : il met en scène « *la nécessité de devenir soi-même* »[1].

Si l'on considère donc qu'un conte est avant tout une initiation – avant d'être un objet littéraire répondant à des règles bien précises et à un schéma préétabli, avant d'être une version mécanique s'enchaînant suivant une succession rigoureuse d'affrontements jusqu'au combat final – dont on ne trouve aucune trace dans *Le Petit Prince* (il n'y a ni lutte ni bagarre) – alors il faut comprendre les épreuves – cet élément si typique du conte – non comme des batailles contre des adversaires ou des opposants mais plutôt comme un rite initiatique atténué.

En ce sens, on peut parler d'épreuves en ce qui concerne le voyage du petit prince à travers les planètes où il rencontre successivement un roi, un vaniteux, un ivrogne, un businessman, un allumeur de réverbères et un géographe avant d'aboutir sur terre, car ces rencontres lui apportent un supplément d'être.

---

[1] CAMPBELL, *Le héros aux mille visages*, Paris, Laffont, 1977, p. 36.

L'exploration des six planètes, proche du conte philosophique (mais celui-ci se déroule dans un monde réaliste), est moins destinée à représenter nos travers qu'à dénoncer la dépravation de l'intelligence de pure logique coupée du réel – tout en se rapprochant de la tradition du regard étranger, ingénu et candide (dans la lignée d'un Montaigne, d'un Montesquieu ou d'un Voltaire) :

> « [Un astronome turc] *avait fait alors une grande démonstration de sa découverte à un congrès international d'astronomie. Mais personne ne l'avait cru à cause de son costume. Les grandes personnes sont comme ça.*
>
> *Heureusement, pour la réputation de l'astéroïde B 612, un dictateur turc imposa à son peuple, sous peine de mort, de s'habiller à l'européenne. L'astronome refit sa démonstration en 1920, dans un habit très élégant. Et cette fois-ci tout le monde fut de son avis* »[1].

On reconnaît bien sûr Mustapha Kemal Attatürk et la tournure ironique et antiphrastique du « *heureusement* » au début du second paragraphe rappelle le « *Comment peut-on être Huron ?* » des *Lettres persanes* de Montesquieu :

> « *Cela me fit résoudre à quitter l'habit persan et à en endosser un à l'européenne* [...]. *Mais, si quelqu'un, par hasard, apprenait à la compagnie que j'étais Persan, j'entendais aussitôt autour de moi un bourdonnement : ''Ah ! ah ! Monsieur est Persan ? c'est une chose bien extraordinaire ! Comment peut-on être Persan ?''* »[2].

Ainsi, à cause d'un malentendu survenu avec sa rose, tendrement aimée mais capricieuse, déçu par cette mésentente sentimentale, le petit prince s'en est allé à la recherche de véritables amis (« *Soyez mes amis, je suis seul, dit-il* »)[3] et à travers ce voyage il fait l'apprentissage des « *choses de la vie* ».

Il faut donc comprendre les différentes étapes du petit prince – qui ne sont pas sans rappeler les portraits de La Bruyère – comme des épreuves, parce que ces péripéties permettent un enrichissement personnel et permettent d'acquérir de l'expérience et d'atteindre ainsi un niveau de conscience supérieur.

De même peut-on identifier la rencontre avec le renard au combat singulier, puisque le petit prince atteint alors le secret final, puisqu'il accède au savoir suprême ; s'il n'y a pas de bagarre effective, en revanche cette scène joue bien le rôle initiatique qui lui est habituellement dévolu :

---

[2] CAMPBELL, *Le héros aux mille visages*, Paris, Laffont, 1977, pp. 195-196.
[1] *Le Petit Prince* (chapitre IV), in *Oeuvres Complètes II*, p. 245 [421].
[2] Charles MONTESQUIEU, *Lettres persanes* (chapitre XXX), Paris, Flammarion, 1995.
[3] *Le Petit Prince* (chapitre XIX), in *Oeuvres Complètes II*, p. 289 [465].

« *– Adieu, dit le renard. Voici mon secret. Il est très simple : on ne voit bien qu'avec le coeur. L'essentiel est invisible pour les yeux.*

– L'essentiel est invisible pour les yeux, répéta le petit prince, afin de se souvenir.

– C'est le temps que tu as perdu pour ta rose qui fait ta rose si importante.

– C'est le temps que j'ai perdu pour ma rose... fit le petit prince, afin de se souvenir.

– Les hommes ont oublié cette vérité, dit le renard. Mais tu ne dois pas l'oublier. Tu deviens responsable pour toujours de ce que tu as apprivoisé. Tu es responsable de ta rose...

– Je suis responsable de ma rose... répéta le petit prince, afin de se souvenir »[1].

Le voyage du petit prince – dont on ne comprenait pas le sens auparavant – acquiert alors une cohérence : il s'agit de retourner auprès de la rose qu'il a quittée, dont il est responsable et qui représente en quelque sorte la princesse captive.

« *Ainsi le petit prince, malgré la bonne volonté de son amour, avait vite douté d'elle. Il avait pris au sérieux des mots sans importance, et il est devenu très malheureux.*

''J'aurais dû ne pas l'écouter, me confia-t-il un jour, il ne faut jamais écouter les fleurs. Il faut les regarder et les respirer. La mienne embaumait ma planète, mais je ne savais pas m'en réjouir. Cette histoire de griffes, qui m'avait tellement agacé, eût dû m'attendrir...''

Il me confia encore :

''Je n'ai alors rien su comprendre ! J'aurais dû la juger sur les actes et non sur les mots. Elle m'embaumait et m'éclairait. Je n'aurais jamais dû m'enfuir ! J'aurais dû deviner sa tendresse derrière ses pauvres ruses. Les fleurs sont si contradictoires ! Mais j'étais trop jeune pour savoir l'aimer'' »[2].

Paradoxalement, c'est ce petit livre, tant décrié à sa parution en 1943 et que l'on taxa de futilité en temps de guerre, qui assure aujourd'hui la notoriété de l'auteur ; peut-être parce que – plutôt que de chercher à être immédiatement utile – il s'est intéressé à ce que l'amitié, l'amour et la mort peuvent avoir d'universel.

En ce sens *Le Petit Prince* se rapproche de la perspective du mythe, parce que c'est un récit qui se déroule au temps primordial, qui traite des grandes questions existentielles, prend des dimensions cosmiques et atteint une part de sacré :

---

[1] *Le Petit Prince* (chapitre XXI), in *Oeuvres Complètes II*, pp. 474-476 [298-300].
[2] *Le Petit Prince* (chapitre VIII), in *Oeuvres complètes II*, p. 259 [435].

« *Le mythe est une histoire sacrée, qui se déroule dans un temps primordial, avec des personnages donnés comme réels, mais surnaturels ; cette histoire raconte comment une réalité, totale ou partielle, est venue à l'existence ; c'est donc toujours le récit d'une genèse qui montre par quelle voie l'irruption du sacré fonde le monde. La fonction du mythe est de révéler les modèles exemplaires de tous les rites et de toutes les activités humaines significatives* » explique en effet Eliade[1].

Bien sûr, *Le Petit Prince* ne correspond pas exactement à cette définition, mais il n'est pas inutile de noter combien il s'inscrit dans cette perspective : ce n'est pas un mythe à proprement parler, mais il contient des éléments mythiques.

Si l'on commence par s'intéresser à la situation spatio-temporelle de la rencontre du narrateur et du petit prince, on a ainsi l'impression qu'elle se situe au temps des origines et que « *le petit prince a toujours existé* » (Autrand)[2].

En effet, cette rencontre est datée par rapport à l'accident de l'aviateur dans le désert : « *le premier soir* »[3], « *le troisième jour* »[4], le « *huitième jour* »[5] ; il s'agit de marqueurs autonomes, qui ne se réfèrent à aucun repère extérieur.

On est loin de l'incipit historique de *L'Éducation sentimentale* par exemple : « *Le 15 septembre 1840, vers six heures du matin, le Ville-de-Montereau, près de partir, fumait à gros tourbillons devant le quai Saint-Bernard* »[6].

Le Petit Prince ne s'inscrit pas par rapport à l'Histoire. Replié sur lui-même, il en est détaché : l'avion n'apparaît pas comme un indice temporel, c'est un simple élément du décor et Saint Exupéry a d'ailleurs écarté les esquisses où il l'avait représenté (ce qui a pour conséquence d'effacer sa présence et celle de tout élément qui permettrait de situer l'aventure). *Le Petit Prince* se déroule au temps primordial : « *Le mythe raconte une histoire sacrée, il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des commencements* »[7].

---

[1] Mircea ELIADE, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1988.
[2] Michel AUTRAND, « *Notice* du *Petit Prince* », in *Oeuvres Complètes II*, p. 1341.
[3] *Le Petit Prince* (chapitre II), in *Oeuvres Complètes II*, p. 237 [413].
[4] *Le Petit Prince* (chapitre V), in *Oeuvres Complètes II, p.* 247 [423].
[5] *Le Petit Prince* (chapitre XXIV), in *Oeuvres Complètes II*, p. 302 [478].
[6] Gustave FLAUBERT, *L'Éducation sentimentale*, in *Oeuvres Complètes II*, p. 33.
[7] Mircea ELIADE, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1988.

De même, la rencontre a lieu dans le désert et – même si celui-ci est nommé (il s'agit du Sahara) – cela permet également d'évacuer toute localisation précise, l'indétermination spatiale triomphe. Le désert – que Saint Exupéry débarrasse du pittoresque dans lequel le roman colonial florissant l'avait enfermé dans l'entre-deux guerres – fonctionne par conséquent comme un décor neutre et dépouillé qui introduit une rupture radicale caractéristique du mythe.

Mais ce temps primordial ne s'avère-t-il pas être en réalité identique à celui qu'introduit la formule rituelle du conte : « *Il était une fois* » ?

La différence tient à ce qu'il se double d'une dimension cosmique :

> « *Il y a des millions d'années que les fleurs fabriquent des épines. Il y a des millions d'années que les moutons mangent quand même les fleurs. Et ce n'est pas sérieux de chercher à comprendre pourquoi elles se donnent tant de mal pour se fabriquer des épines qui ne servent jamais à rien ? Ce n'est pas important la guerre des moutons et des fleurs ?* [...] *Et si je connais, moi, une fleur unique au monde, qui n'existe nulle part, sauf dans ma planète, et qu'un petit mouton peut anéantir d'un seul coup, comme ça, un matin, sans se rendre compte de ce qu'il fait, ce n'est pas important ça ?* [...] *Si quelqu'un aime une fleur qui n'existe qu'à un exemplaire dans les millions d'étoiles, ça suffit pour qu'il soit heureux quand il les regarde. Il se dit : ''Ma fleur est là quelque part...'' Mais si le mouton mange la fleur, c'est pour lui comme si, brusquement, toutes les étoiles s'éteignaient ! Et ce n'est pas important ça !* » [1].

Plusieurs questions rhétoriques sont ici répétées : « *Et ce n'est pas sérieux* [...] *?* », « *Ce n'est pas important* [...] *?* » (deux fois). Ces questions constituent en réalité des affirmations qui introduisent et mettent en valeur la guerre métaphorique des moutons et des fleurs ; celle-ci est encore accentuée par les antithèses entre « *une fleur unique* », « *nulle part* » et les « *millions d'étoiles* ». La guerre des moutons et des fleurs prend alors les dimensions cosmiques du combat des forces du Bien contre les forces du Mal qui a lieu depuis des « *millions d'années* ».

Le ciel acquiert ainsi un sens : « *rien de l'univers n'est semblable si quelque part, on ne sait où, un mouton que nous ne connaissons pas a, oui ou non, mangé une rose...* »[2]. Le ciel se charge de signification et le petit prince fait alors descendre le sacré sur terre. Il s'agit d'une épiphanie :

---

[1] *Le Petit Prince* (chapitre VII), in *Oeuvres Complètes II*, pp. 254-256 [430-432].
[2] *Le Petit Prince* (chapitre XXVII), in *Oeuvres complètes II*, p. 319 [495].

> « *Quand tu regarderas le ciel, la nuit, puisque j'habiterai dans l'une d'elles* [les étoiles], *puisque je rirai dans l'une d'elles, alors ce sera pour toi comme si riaient toutes les étoiles* »[1].

Si l'on récapitule, le conte se définit par la mise en scène d'un héros auquel l'enfant peut s'identifier – comme c'est le cas ici avec un protagoniste qui parle comme un adulte mais ressemble à un enfant – et par le fait que ses aventures se déroulent dans un monde certes merveilleux mais toutefois conforme au monde habituel de l'enfant et dans lequel est d'ailleurs transposé un modèle hiérarchique clair incarné habituellement par le roi qui représente l'autorité du père : il fournit ainsi des repères qui rassurent l'enfant et lui permettent de se structurer, grâce à un dénouement qui garantit le retour à l'ordre ; le conte raconte ainsi l'histoire d'un héros qui est la projection du Moi confronté aux désirs du Ça.

Le mythe en revanche connaît un dénouement tragique et pessimiste qui matérialise les exigences parfois dramatiques du Surmoi. Contrairement au conte, qui traite du destin d'un individu, le mythe traite du destin de l'humanité. Le héros du conte remporte une victoire microscopique et familière, tandis que le héros mythique remporte un triomphe à l'échelle de l'univers. Il rapporte de son aventure un message à portée générale qui s'adresse au monde entier.

Le Petit Prince se rattache ainsi au mythe par les grandes leçons qu'il délivre : « *On ne voit bien qu'avec le coeur. L'essentiel est invisible pour les yeux* »[2]. De même, le serpent – qui déclare : « *Celui que je touche, je le rends à la terre dont il sort* »[3] – renvoie au « *Memento, homo, quia pulvis et in pulverem reverteris* » biblique et aborde alors le problème de la mort ce qui conduit à son pendant naturel – à savoir celui du sens à la vie : « *Et aucune grande personne ne comprendra jamais que ça a tellement d'importance* »[4] (fin du dernier chapitre).

---

[1] *Le Petit Prince* (chapitre XXVI), in *Oeuvres complètes II*, p. 312 [489].
[2] *Le Petit Prince* (chapitre XXI), in *Oeuvres Complètes II*, pp. 474-476 [298-300].
[3] *Le Petit Prince* (chapitre XVII), in *Oeuvres Complètes II*, p. 286 [462].
[4] *Le Petit Prince* (chapitre XXVII), in *Oeuvres Complètes II*, pp. 317-319 [493-495].

Parce qu'il mêle le voyage initiatique du petit prince à travers les planètes – part qui relève du conte – à la dimension cosmique de la guerre des moutons et des fleurs – qui relève du mythe – *Le Petit Prince* acquiert une portée universelle : il dépasse l'histoire d'une individualité pour s'enrichir de leçons qui intéressent la collectivité dans son ensemble et touchent à la condition humaine même.

La leçon du renard – vérité révélée et non découverte par le petit prince – tente de parvenir à une explication du monde et d'apporter du sens à sa marche ; c'est une explication de type platonicien du réel comme décalque de l'Idéal (leçon préparée et illustrée par l'éléphant dans le boa et le mouton dans la caisse).

De même le chemin d'accès au Savoir est-il clairement balisé : loin du langage, « ***source de malentendus*** »[1], il convient de voir avec le « ***coeur*** », c'est-à-dire non avec une vague sentimentalité, comme on l'a trop souvent mal compris, mais avec cette qualité d'intuition et d'esprit de finesse que Pascal appelle coeur.

On constate combien *Le Petit Prince* oscille entre conte d'une part et éléments mythiques d'autre part : ce n'est ni un conte, ni un mythe, il répond à certaines caractéristiques de l'un et de l'autre ; c'est une forme hybride.

On peut dès lors se demander si la coexistence de ces deux formes n'explique pas – en partie du moins – le succès du *Petit Prince*.

La part de conte s'adresserait ainsi aux enfants, tandis que la part de mythe s'adresserait aux adultes, ou plutôt – indépendamment de l'âge – à la part enfantine et à la part adulte qui est en chacun de nous.

L'ambiguïté générique serait donc la clef du rayonnement universel du *Petit Prince* qui se donnerait ainsi les moyens de toucher tous les types de publics, parce qu'il peut se lire à différents niveaux et offre une richesse insoupçonnée.

C'est ce dernier point qu'il convient d'examiner maintenant.

---

[1] *Le Petit Prince* (chapitre XXI), in *Oeuvres complètes II*, p. 295 [471].

Depuis la publication du *Petit Prince*, Saint Exupéry souffre d'une dévalorisation de la part de certains qui le considèrent comme un écrivain pour enfants et donc comme indigne de l'attention de la critique universitaire : Jean Cau parle ainsi du « *type même, entre Tintin et Dostoïevsky, de l'auteur ''intermédiaire'' qui* [...] *ne peut pas faire de mal et fabrique des jeunes gens sages* »[1].

Le Petit Prince se présente en effet au premier abord comme appartenant à la catégorie de la littérature enfantine dont il reprend les codes : illustrations et graphie du titre en lettres rondes qui rappellent l'écriture enfantine, par exemple.

Anne Morrow-Lindbergh, amie pour laquelle Saint Exupéry avait préfacé son livre *Le vent se lève* et une des premières lectrices du *Petit Prince*, note à cet égard, dans son journal, à propos du « *conte de fées de Saint Ex* (The Little Prince) », qu'il s'agit en réalité « *d'un charmant ouvrage, mi-fable, mi-conte de fées pour enfants* », mais corrige aussitôt « *Non,* pas du tout *pour enfants* »[2].

Quant à Curtice Cate, biographe de référence de Saint Exupéry, il qualifie lui aussi *Le Petit Prince* de « *conte pour adultes* »[3] – appuyant ainsi les propos de Lindbergh et reprenant la *doxa* qui voit également parfois dans *Le Petit Prince* un faux conte pour enfants et un vrai récit pour adultes.

L'étude de la dédicace permet cependant de dépasser cette opposition :

À Léon Werth.

Je demande pardon aux enfants d'avoir dédié ce livre à une grande personne. J'ai une excuse sérieuse : cette grande personne est le meilleur ami que j'ai au monde. J'ai une autre excuse : cette grande personne peut tout comprendre, même les livres pour enfants. J'ai une troisième excuse : cette grande personne habite la France où elle a faim et froid. Elle a besoin d'être consolée. Si toutes ces excuses ne suffisent pas, je veux bien dédier ce livre à l'enfant qu'a été autrefois cette grande personne. Toutes les grandes personnes ont d'abord été des enfants. (Mais peu d'entre elles s'en souviennent.) Je corrige donc ma dédicace :

À Léon Werth quand il était petit garçon[4].

---

[1] Jean CAU, *Saint Exupéry en procès*, Paris, Belfond, 1967.
[2] *Écrits de guerre*, Paris, Gallimard, « *collection folio* », 1994, p. 250.
[3] Curtis CATE, *Saint Exupéry*, Paris, Grasset, 1974.
[4] *Le Petit Prince* (dédicace), in *Oeuvres complètes II*, p. 233 [407].

D'après l'auteur, qui – sous couvert de dédicace – livre en réalité ici une sorte de mode d'emploi pour la lecture de son ouvrage, ce n'est pas l'âge qui importe mais plutôt l'état d'esprit dans lequel on se trouve : « *À Léon Werth quand il était petit garçon* » renvoie à la part enfantine en chacun de nous...

Les « *grandes personnes* » ont en effet oublié qu'elles ont été des enfants et il convient de réveiller cet enfant qui sommeille en elles. Cette appellation systématique des adultes sous le vocable de « *grandes personnes* » permet au narrateur de s'exclure de ce groupe et de montrer qu'il est passé – malgré son âge (« *à mon âge* »)[1] – dans le camp des enfants : l'usage du collectif – « *nous qui comprenons la vie* »[2] – marque bien d'ailleurs son inclusion dans cette catégorie. Loin d'être contradictoire, la pseudo concession que l'on trouve peu après – « *je suis peut-être un peu comme les grandes personnes* »[1] – revient en réalité à dire d'une façon détournée fort habile : « *je suis sûrement beaucoup comme les enfants* ». De même enfin, lorsque le narrateur affirme : « *J'ai beaucoup vécu chez les grandes personnes* »[3], il en parle alors comme d'un pays étranger et met ainsi l'accent sur la tournure d'esprit avant tout : « *vous avez confiance en moi* »[4].

Pourtant, Saint Exupéry note au moment de la rédaction du *Petit Prince* : « *Relire les livres de l'enfance, oubliant entièrement la part naïve qui n'a point d'effet, mais notant tout le long les prières, les concepts charriés par cette imagerie* »[5] et l'on devine derrière les apparences – à la manière du mouton caché dans la boite ou de l'éléphant dans le boa, qui font ici figures d'avertissement – un discours où la pensée donne le pas sur la naïveté de surface, un livre qui n'est pas fait que pour la part enfantine enfouie en chacun de nous, un livre qui s'adresse également à la part adulte, celle du retour sur soi et de la réflexion : « *je n'aime pas qu'on lise mes livres à la légère* »[2] déclare alors le narrateur.

---

[1] *Le Petit Prince* (chapitre IV), in *Oeuvres complètes II*, p. 247 [423].
[2] *Le Petit Prince* (chapitre IV), in *Oeuvres complètes II*, p. 246 [422].
[3] *Le Petit Prince* (chapitre I), in *Oeuvres complètes II*, p. 236 [412].
[4] *Le Petit Prince* (chapitre XVII), in *Oeuvres complètes II*, p. 285 [461].
[5] Curtis CATE, *Saint Exupéry, laboureur du ciel*, Paris, Grasset, 1973, pp. 539-540.

La parole de l'enfant est d'ailleurs prise en charge par le narrateur qui la rapporte au lecteur. Il s'agit même en réalité du monologue d'un adulte, comme en témoignent certaines paroles du petit prince. Ainsi, quand ce dernier déclare : « *Oh ! ça ira* [...] *les enfants savent* »[1], il révèle un regard porté de l'extérieur sur le monde de l'enfance et *in fine* la parole d'un adulte dans la bouche d'un enfant... à moins qu'il ne s'agisse de celle d'un « *adulte au coeur d'enfant* » (Lindbergh)[2].

b) Le statut de *Citadelle*, oeuvre posthume

Le statut de *Citadelle* en tant qu'oeuvre littéraire s'avère problématique.

Il s'agit en effet d'un livre posthume, qui est paru plusieurs années après la mort de son auteur, en 1948 très exactement : le texte avait-il atteint sa forme quasi définitive et était-il presque terminé, comme le prétendent l'éditeur et la famille de l'auteur, ou était-il encore au stade d'ébauche et donc impubliable ?

Les premières pages de *Citadelle* furent écrites vers 1936, et l'on en conserve le début sous la forme du *Caïd* : « *J'étais seigneur berbère et je rentrais chez moi* »[3]. Mais Drieu la Rochelle et Crémieux, auxquels Saint Exupéry lut ces pages, se montrèrent très réservés : Saint Exupéry était le poète de l'action, un écrivain dont on attendait de nouveaux récits d'aventures. Face à ces critiques et se demandant s'il s'était égaré dans une voie ne lui convenant pas, Saint Exupéry abandonne pour un temps au moins la rédaction de ce qui allait devenir *Citadelle*.

Il la reprend vers 1939, mais y voit encore un texte à l'état de brouillon : « *Je veux finir mon livre.* [...] *Ça paraîtra à ma mort, car je n'aurai jamais fini. J'ai sept cents pages. Si je les travaillais comme un simple article, ces sept cents pages de gangue, il me faudrait déjà dix ans, rien que de mise au point* »[4], écrit-il ainsi le 8 septembre 1941 de Los Angeles (Chevrier propose une version un peu différente, que nous n'avons pas retenue ici parce qu'elle parait moins fiable)[5].

---

[1] *Le Petit Prince* (chapitre XXV), in *Oeuvres complètes II*, p. 308 [484].
[2] *Écrits de guerre*, Paris, Gallimard, « *collection folio* », 1994, p. 250.
[3] *Le Caïd*, in *Oeuvres complètes II*, p. 835.
[4] *Correspondance* (« *Lettre à Pierre Chevrier* »), in *Oeuvres complètes II*, p. 951.
[5] Pierre CHEVRIER, *Saint Exupéry*, Paris, Gallimard, 1958, pp. 92-93.

En mai 1943, Saint Exupéry, qui vient d'arriver en Afrique du Nord, rencontre Jules Roy à qui il déclare qu'il a déjà écrit mille pages d'un livre auquel il travaille depuis 1936 : « *Il prenait grand soin de la valise beige qui contenait ses manuscrits, celui notamment du livre en forme de conte des ''Mille et Une Nuits'', dont il me dit qu'il avait déjà écrit mille pages. Saint Exupéry avait l'intention d'y travailler dix ans et d'en consacrer trois ou quatre à le revoir, une fois achevé. À l'époque, il l'avait baptisé* La Citadelle »[1] (affirmation surprenante puisqu'il s'agit en réalité d'un choix de la famille, ce que Werth confirme)[2].

Il ajoute même à ceux qui l'interrogeaient parfois sur la date de parution de son ouvrage : « *Je n'aurai jamais fini... C'est mon oeuvre posthume* »[3].

Il est donc clair que l'oeuvre dont nous disposons correspond avant tout à une entreprise éditoriale et commerciale et qu'il s'agit d'une oeuvre recomposée (sans parler de l'opération de réécriture à laquelle s'est livré Quesnel dans la dernière version de poche – l'ancienne étant d'ailleurs rendue fort opportunément indisponible par un éditeur complice – et qui confine à l'imposture intellectuelle).

Citadelle est ainsi un ensemble disparate de 985 pages dactylographiées, un matériau en vrac où Saint Exupéry marque régulièrement en marge « *Note(s) pour plus tard* »[4], qui comporte des répétitions, des longueurs, des phrases inachevées, un texte quasiment sans ponctuation et parfois même illisible...

Peut-on pour autant se priver d'un document de travail aussi important ? Évidemment non ; mais il convient alors d'opérer avec les plus rigoureuses réserves méthodologiques et d'examiner la façon dont Saint Exupéry travaillait afin de comprendre au mieux comment *Citadelle* doit être lu.

On s'expose sinon à de cinglantes remarques, pas tout à fait injustifiées : « *Comme on peut tenir pour certain que Saint Exupéry n'aurait pas publié ces pages, telles quelles, j'estime que c'est une trahison et que le lecteur doit être prévenu* » écrivait ainsi un critique, cité par Léon Werth[5].

---

[1] *Écrits de guerre*, Paris, Gallimard, « *collection folio* », 1994, p. 264.
[2] Léon WERTH, *Saint Exupéry tel que je l'ai connu…*, Paris, Viviane Hamy, 1994, p. 135.
[3] *Citadelle*, Paris, Gallimard, « *collection folio* » (nouvelle édition), 1958, p. 9.
[4] *Citadelle* (chapitres CXIV, CXVI, CXXI), in *Oeuvres complètes II*, pp. 609, 612, 621.
[5] Léon WERTH, *Saint Exupéry tel que je l'ai connu…*, Paris, Viviane Hamy, 1994, pp. 134-135.

Et Léon Werth d'ajouter encore son propre commentaire : « *Sans doute eut-il mieux valu que ces pages ne fussent pas immédiatement livrées en pâture aux commentateurs impatients, qui n'y cherchent guère Saint Exupéry lui-même, mais une caution et un complice de leurs propres passions. Publication sans doute prématurée. Dans quelques années de scrupuleux universitaires auraient projeté sur cet ouvrage dont les richesses sont en vrac, l'honnête et pâle lumière de la critique. Le public d'aujourd'hui n'en est point capable* »[1].

Werth fait ici allusion à la polémique que provoqua *Citadelle* à sa sortie. Henriot note ainsi dans le journal *Le Monde* en date du 26 mai 1948 :

> « *On en a une sérieuse* [d'objection]*, en revanche, contre l'univers comme il le conçoit dans sa description de l'empire, primitif et autocratique, qu'il offre en exemple à nos méditations : cette sorte d'Arcadie Berbère, avec ses artisans, ses puits, ses oasis, ses quartiers réservés, sa bimbeloterie de souks, ses troupeaux de moutons, ses renards de sable et, en fait de chef, ce despote bienveillant et coupeur de tête pour le bien public, attendri à l'idée de livrer au bourreau la sentinelle défaillante. Tout cela est fort beau, sur le papier, en prose harmonieuse et cadencée* »[2].

De même, Jean-Louis Bory, un des détracteurs les plus acharnés, n'hésite pas à dénoncer l'emphase et la grandiloquence d'un style pompeux et pompier, qui, sous ce couvert, cacherait une entreprise de mystification autorisant toutes les dérives ; le style (forcé) serait alors à l'image de la morale (elle aussi forcée) :

> « *A force de détourner le nez de l'homme pour ne considérer que l'Homme, on remplace vite, dans l'exaltation lyrique, le courage par l'héroïsme, l'idéalisme par le dédain des valeurs matérielles, la méfiance envers la foule par le mépris du peuple* [...]. *Voilà la porte ouverte à la pire rhétorique* [...] *et à ce vocabulaire qui nous a fait tant de mal : chef, empire, énergie, maniement des hommes.* [...]. *Cela ne m'inquiète pas quand je lis* Vol de nuit. *Cela m'inquiète quand j'essaie de lire* Citadelle*, colossale entreprise de mythification et de mystification, messe avec grandes orgues écrite dans un style pour lauréat de concours général happé par le folklore biblique à la gloire d'un nietzschéisme rosâtre mêlé d'une religiosité musclée par une gymnastique de l'âme. M'inquiète encore plus le désert sur lequel se dresse* Citadelle*. Qui est déjà celui du* Petit Prince*. Et qui n'est plus le désert* réel *où surgit le bédouin fraternel porteur d'eau, mais l'espace allégorique qui, autorisant l'aristocratique* recul *qui maintiendra à* distance *la médiocre, la lamentable humanité, permet à l'élu de rêver à l'Homme sans aimer les hommes puisqu'il n'aime pas leur faiblesses* »[3].

---

[1] Léon WERTH, *Saint Exupéry tel que je l'ai connu…*, Paris, Viviane Hamy, 1994, p. 135.
[2] HENRIOT, *Le Monde*, 26 mai 1948.
[3] Jean-Louis BORY, in *Saint Exupéry en procès*, Paris, Belfond, 1967, pp. 152-153.

Ou on reproche alors le contraire mais toujours avec l'idée de supercherie.

> « *Il y a de la fadeur dans cette gentillesse, de la complaisance dans cet attendrissement, beaucoup d'abstractions à majuscules* [...], *de la banalité dans ces sentences qui voudraient donner à penser, toute une rhétorique sonore, toute une poésie qui traîne sa facilité.* [...] *Une jolie image, une intuition juste – découvertes par hasard – n'ont jamais le loisir d'être tranquilles* »[1].

Jean-François Revel, enfin, dont la finesse et le sens de la nuance sont caractéristiques, fustige l'« *homme-coucou qui a remplacé le cerveau humain par un moteur d'avion* », lui reproche également son culte du chef – visant ainsi le général de Gaulle (alors que l'on connaît pourtant l'aversion que Saint Exupéry pouvait éprouver à son égard) – et résume les critiques en concluant avec une série de formules à l'emporte-pièce qui ne sont pas dignes d'un si grand académicien :

> « *Saint Exupéry est devenu bien plus qu'un auteur, c'est un saint, c'est un prophète. Pour comprendre la France, il faut voir que l'écrivain influent ce n'est pas Gide, ce n'est pas Breton, c'est Saint Ex, qui a révélé aux Français qu'une ânerie verbeuse devient une profonde vérité philosophique si on la fait décoller du sol pour l'élever à sept mille pieds de haut. Le crétinisme sous cockpit prend des allures de sagesse* [...] »[2].

Ce à quoi les amis de Saint Exupéry se sont sentis obligés de répondre :

> « *Certains critiques ont jugé l'oeuvre posthume de Saint Exupéry sans tenir compte de sa forme d'ébauche et avec des opinions bien arrêtées sur le ''Conrad des airs, le maître d'énergie, l'homme d'action''. D'autres ont voulu voir dans* Citadelle *une forteresse totalitaire où le tyran enferme son peuple. Ce contresens paraît trop lourd pour être relevé. Saint Exupéry répète à plus d'une reprise : ''Citadelle, je te bâtirai dans le coeur des hommes''* »[3].

Vercier conclut de façon plus objective, en demi-teinte :

> « *Il est indéniable que le premier coup sérieux porté à la gloire de Saint Exupéry fut la publication posthume de* Citadelle*. Malgré les précautions prises par les présentateurs,* [...] *ce texte fait éclater au grand jour toutes les contradictions éthiques et esthétiques, jusqu'alors demeurées latentes. La déception gagne les plus farouches partisans* »[4].

Pour plus de précisions à ce sujet, on pourra se rapporter à notre mémoire de maîtrise paru aux Éditions Le Manuscrit : *L'idéologie chez Saint Exupéry*[5].

---

[1] Paul VANDROME, in *Saint Exupéry en procès*, Paris, Belfond, 1967.
[2] Jean-François REVEL, *En France*, Paris, Julliard, 1965.
[3] Pierre CHEVRIER, *Saint Exupéry*, Paris, Gallimard, 1958, p. 89.
[4] VERCIER, in *Saint Exupéry en procès*, Paris, Belfond, 1967.
[5] Laurent de GALEMBERT, *L'idéologie chez Saint Exupéry*, Paris, Éd. Le Manuscrit, 2003.

Tout ceci montre bien en tous les cas la nécessité d'étudier de plus près le fonctionnement et le mode de rédaction de Saint Exupéry.

Saint Exupéry travaille essentiellement de nuit. En 1942 – alors qu'il est souvent consulté par le ministère de la Guerre à Washington, pour interpréter des photographies de reconnaissance aérienne – Adèle Bréaux lui demande quand il trouve le temps d'écrire et Saint Exupéry répond :

> « *La nuit, principalement. Je préfère écrire la nuit. La journée est souvent prise par des conférences, des réunions ou des visites. Je commence rarement à écrire avant onze heures du soir et j'ai toujours à portée de main un plateau avec de grands verres de café noir. Je suis libre, Je peux me concentrer pendant des heures. Je peux écrire ainsi des heures durant sans fatigue, sans avoir envie de dormir. Je ne sais jamais à quelle heure le sommeil va me prendre.* [...] *Je ne puis travailler que de cette façon. Une fois que le livre est commencé, je suis comme possédé* »[1].

Puis avant de se coucher, il dicte au dictaphone le travail de la soirée et une dactylographe vient prendre le matin les rouleaux et les transcrit au plus juste de ce qu'elle entend : « *À une secrétaire recrutée par ses éditeurs, Marie Mac Bride, originaire de Lyon, il dicte le jour les notes qu'il a prises la nuit sur de petits carnets ; il achètera ensuite un dictaphone, mettant ainsi à profit ses insomnies pour travailler* »[2]. Il s'agit donc de notes parlées, de notes volantes. Considérant qu'il lui restait encore beaucoup à dire avant de commencer à couper et à corriger, Saint Exupéry ne relit pas ces premières épreuves. Le texte n'est donc pas condensé et comporte de multiples fautes phonétiques : homonymes, erreurs de liaison, absence de ponctuation (on pourra ainsi se reporter par exemple au deuxième paragraphe du chapitre CCIX qui contient une seule et longue phrase de seize lignes ou encore au chapitre CCXVI)[3].

On trouve donc au cours de la lecture bien des phrases au sens obscur. En outre, de nombreux chapitres ne sont que des versions différentes d'un même thème – ce qui peut d'ailleurs donner parfois un certain charme au texte... Mais s'agit-il d'une volonté délibérée ? D'autres fois, cela l'alourdit considérablement.

---

[1] Paul WEBSTER, *Saint Exupéry, vie et mort du petit prince*, Paris, Éditions du Félin, 2002, p. 266
[2] *Album Saint Exupéry*, Paris, « *Bibliothèque de la Pléiade* », 1996.
[3] *Citadelle* (chapitre CCIX & CCXVI), in *Oeuvres complètes II*, pp. 811 & 823 [969 & 982].

Aujourd'hui, nous disposons de cinq versions de *Citadelle* :

– la première date de 1948 et correspond au dactylogramme ;

– la seconde date de 1958, c'est l'édition remaniée par Simone Lamblin, Pierre Chevrier et Léon Wencelius à partir du manuscrit original ;

– la troisième date de 1959, c'est l'ancienne édition des *Oeuvres* dans la Bibliothèque de la Pléiade et elle correspond exactement à la seconde version ;

– la quatrième date de 1999, c'est l'édition actuelle des *Oeuvres complètes* dans la Bibliothèque de la Pléiade sur laquelle nous allons revenir ;

– enfin, la cinquième et dernière, la seule édition de poche actuellement disponible, date de 2000, c'est l'édition dite « *abrégée* » et réécrite par Quesnel.

Le texte exact est celui qui a été dicté par Saint Exupéry, mais cet enregistrement n'existe plus : dès lors, faut-il plutôt s'appuyer sur le dactylogramme – sachant que l'auteur modifiait de nombreux paragraphes à la dictée mais que la secrétaire commettait également de nombreuses erreurs – ou sur le manuscrit original qui n'est pas l'état le plus abouti et qui comporte aussi des parties illisibles ?

C'est probablement la dernière édition de la Bibliothèque de la Pléiade qui s'avère la plus proche de la version idéale du « *manuscrit zéro* », dans le sens où elle a confronté les sources précédentes et a ainsi amélioré la fiabilité du texte ; mais il convient de toujours garder à l'esprit qu'il s'agit là d'une recomposition – d'un texte de surcroît inachevé et donc non destiné à la publication.

Si l'on se réfère à la méthode d'écriture et de réécriture de Saint Exupéry, si l'on considère qu'elle ne s'est jamais démentie depuis sa première oeuvre, cela permet d'imaginer l'allure générale qu'aurait pu présenter la version définitive.

Il ne s'agit pas ici de se livrer à des extrapolations relevant de la fiction littéraire, mais l'on sait combien Saint Exupéry procédait toujours à un gros travail de corrections – « *Qu'est-ce qu'écrire sinon corriger !* »[1] – et que cela modifiait considérablement l'équilibre d'ensemble du texte de départ : de quel type d'amendements Saint Exupéry était-il au juste coutumier ?

---

[1] *Citadelle* (chapitre CXXXIII), in *Oeuvres complètes II,* p. 641 [792].

Saint Exupéry éprouvait d'énormes difficultés d'écriture et nombreuses sont les anecdotes concernant sa réticence à se mettre au travail.

Henri Delgove rapporte ainsi comment il a fallu le forcer à écrire la préface du *Vent se lève* d'Anne Morrow-Lindbergh, qu'il avait pourtant spontanément proposé de rédiger : « [...] *il fallut pour cela que Jean Lucas, alors directeur de l'agence d'Air France à Bordeaux, qui avait dîné avec nous, l'enferma à clef dans sa chambre, pour qu'il n'eût pas la tentation de s'esquiver, tandis que Lucas et moi allions à Montparnasse pour voir un film d'aventures* »[1].

De même Phillips raconte-t-il les excuses qu'il pouvait inventer à ce sujet :

> « *Comme la plupart des auteurs, il ne consentait à se mettre au travail que lorsqu'il avait vraiment épuisé tous les prétextes pour s'y soustraire. Il est vrai qu'à la différence de la plupart des écrivains il trouvait toujours de bonnes excuses. Quelques années auparavant, pour calmer ses éditeurs de New-York qui le harcelaient, il leur avait promis de leur apporter, un soir à dîner, le chapitre qu'on lui réclamait depuis longtemps. Mais il s'était présenté au dîner les mains vides. Il expliqua que c'était la faute de son ange gardien et rapporta la conversation qu'il venait d'avoir avec celui-ci :*
>
> *– Je vois que tu travailles à ton oeuvre posthume.* [...]
>
> *– Pas du tout.*
>
> *– Comment ça, pas du tout ?*
>
> *L'ange gardien paraît vexé.*
>
> *– C'est parce ce qu'il faut que je termine un chapitre de* Pilote de guerre *pour mes éditeurs américains. Ce sont des gens charmants qui ont eu la délicatesse de m'accorder une substantielle avance. Mais je te promets, dès que j'aurais* [sic] *terminé...*
>
> *L'ange gardien l'interrompit...*
>
> *– Et, poursuivit Saint Exupéry dans son récit aux éditeurs, il a continué de parler tout l'après-midi. Je ne pouvais tout de même pas lui dire de s'arrêter !* »[2].

On se rappelle également la série d'articles à propos de la guerre d'Espagne promis à *Paris-Soir* en avril 1937 et jamais rendus (cf. I.2.a. : p. 55).

Quant aux trois articles qui furent effectivement fournis, Cate note : « *Chaque article fut écrit et réécrit sans fin, l'auteur le réclamant dix fois après l'avoir donné à Pierre Lazareff et à Hervé Mille. Il eut même recours à des pots-de-vin pour aller au marbre où les linotypistes éberlués durent changer un mot ici, ajouter une virgule là et finalement recomposer des paragraphes entiers* ».

---

[1] Henri DELGOVE, *La vie Mancelle*, N° 120, décembre 1971.
[2] John PHILLIPS, *Au revoir Saint Exupéry*, Paris, Gallimard, 1994, p. 89.

Ce sont ces articles qui donneront *Terre des hommes*. Mais Saint Exupéry procédera encore à de nombreuses corrections. À titre d'exemple, citons Chevrier : « *Au début de* Terre des hommes*, on lit une phrase toute simple : ''Et voici la ville la plus Sud du monde, permise par le hasard d'un peu de boue, entre les laves originelles et les glaces australes''*[1]*. En consultant le manuscrit on constate qu'il en a écrit dix versions différentes et que le texte paru dans la N.R.F. sous le titre* Une planète *a encore été corrigé pour l'édition définitive du livre* »[2].

Le traducteur de Saint Exupéry, Lewis Galantière, confirme :

> « *Non seulement avait-il réécrit certains chapitre tout entiers* [...] *mais il avait fini par supprimer un tiers du texte qu'il m'avait laissé* [...] *transmettant des modifications qu'il était en train d'apporter au texte français* [...] *des virgules à ôter ou à insérer, des verbes à faire passer du subjonctif à l'impératif, la syntaxe et le rythme d'innombrables phrases à transformer en vue d'obtenir une écriture plus simple et plus facile* »[3].

Ceci ne va pas sans finalement entraîner un conflit entre l'auteur et le traducteur, comme en témoigne Éric Deschodt :

> « *Il arrose aussi de lettres son traducteur américain pour lui signaler ce qu'il souhaite ajouter ou retrancher au texte qu'il lui a laissé. Retrancher, surtout. Si bien que Lewis Galantière se rebiffe. Trop, c'est trop, dit-il, les coupures font un massacre. Il refuse de supprimer telles et telles pages qui lui paraissent excellentes... Saint Exupéry s'incline. C'est ainsi que* Wind, Sand and Stars *est bien plus long que* Terre des hommes »[4].

Dans un entretien avec Robert Van Gelder paru dans *The New York Times* du 19 janvier 1940, Saint Exupéry précise sa méthode :

> « *Il a parlé du métier d'écrire. Il compare sa façon de travailler à celle d'un sculpteur, d'un boulanger, d'un tailleur de diamants. Il éprouve, explique-t-il, une impression sans doute digne d'être communiquée, ''bien que pour l'instant je ne sois pas sûr de sa valeur''. Il écrit alors un brouillon ''global'' qui contient, quelque part, ''le noyau de l'impression''. Dans ce premier brouillon, ce noyau, ce coeur, est entouré de ''cette matière, quel que soit son nom, que l'on découpe pour obtenir un diamant net. Le brouillon, c'est ''un bloc de pierre ou une boule de pâte''* »[5].

---

[1] *Terre des hommes* (chapitre IV-2), in *Oeuvres*, p. 173. Problème de variante.
[2] Pierre CHEVRIER, *Saint Exupéry*, Paris, Gallimard, 1958, pp. 45-46.
[3] Lewis GALANTIÈRE, *Antoine de Saint Exupéry*, Liège, Éd. Dynamo, 1959.
[4] Éric DESCHODT, *Saint Exupéry : biographie*, Paris, Lattès, 1980.
[5] Robert Van GELDER, *The New York Times*, 19 janvier 1941.

Saint Exupéry a développé ce thème tout au long de sa carrière littéraire avec la notion pour lui capitale de « *gangue* », qu'évoque ici Carlo François :

> « La gangue – [...] *Un biographe du romancier nous fait savoir que ce dernier utilisait le terme pour désigner ses premières rédactions : ''Il appelait sa gangue ses premiers brouillons, réduits ensuite de moitié pour atteindre leur forme définitive...'' Appliquant ce vocable au roman d'Anne Lindbergh, Saint Exupéry demande : ''Tout ça c'est de la gangue, quel visage en a-t-elle tiré ?''*[1] *Il décrit un poète de* Citadelle *''brassant et re-brassant sa gangue''. Dans* Terre des hommes*, il voit dans l'avion moderne qu'il compare au poème achevé ''une forme parfaitement épanouie, enfin dégagée de sa gangue''*[2]*. Il s'agit donc bien d'un mot auquel Saint Exupéry a tenu, tout spécialement, et qu'il a conservé pendant toute sa carrière littéraire, depuis son premier roman* »[3].

Quand on sait que Saint Exupéry considérait que *Citadelle* était encore au stade de gangue, on comprend mieux sa composition. Cate commente ainsi les redites que l'on peut trouver en expliquant que : « *Saint Exupéry avait imaginé une méthode de composition assez originale. Au lieu de reprendre le même passage tel qu'il l'avait écrit initialement, il préférait maintenant rédiger une série de textes parallèles, dans lesquels il tentait d'exprimer la même idée, ou de raconter le même épisode, d'autant de manières différentes qu'il était possible* »[4].

Pour Saint Exupéry, écrire consiste à réduire la matière verbale autour du texte et à le faire émerger de sa gangue en pratiquant de multiples coupes pareilles à celles opérées par le ciseau du sculpteur : « *Saint Exupéry épura et coupa sans pitié dans les quatre cents pages accumulées pendant son séjour en Argentine, pour ne garder que les cent cinquante de la version finale* [de *Vol de nuit*] »[5].

Citadelle était vraisemblablement destiné à subir ce type de traitement. Dès lors, le volume de *Citadelle* devait se voir fortement condensé : dans cette perspective, Saint Exupéry aurait probablement réduit des deux tiers environ *Citadelle* et l'on peut donc supposer que le texte final aurait été nettement plus bref, présentant ainsi un aspect tout autre que celui de somme tant glosé par la critique.

---

[1] *Préface* au *Vent se lève*, in *Oeuvres complètes I*, p. 435.
[2] *Terre des hommes* (chapitre III), in *Oeuvres complètes I*, p. 199 [170].
[3] FRANÇOIS, *L'esthétique d'Antoine de Saint Exupéry*, Paris, Delachaux & Niestlé, 1957, p. 43.
[4] Curtis CATE, *Saint Exupéry*, Paris, Grasset, 1974, p. 493.
[5] Curtis CATE, *Saint Exupéry*, Paris, Grasset, 1974, p. 286.

c) *Citadelle*, chant lyrique d'inspiration biblique

Citadelle n'apparaît pas comme un livre composé : il n'y a pas d'intrigue ou même de narration linéaire mais une succession d'autant de tableaux qu'il y a de chapitres ; ce n'est donc pas un récit, il y a un refus de la parole narrative – Saint Exupéry parlait d'ailleurs de « *poème* »[1] – et il s'agit plutôt d'une vaste méditation à la structure éclatée, déconstruite, méditation parcourue d'images, de fables, d'anecdotes, de paraboles, d'apologues et traversée par un souffle lyrique.

Seule l'unité de ton du chant central du récitant maintient une certaine continuité dans l'oeuvre : *Citadelle* – dont le cadre se situe dans le désert – est en effet constitué du discours d'un seigneur berbère qui raconte son expérience du gouvernement des hommes et dévoile la sagesse qu'il a ainsi accumulée : « *Seul compte pour l'homme le sens des choses* »[2].

Le prince du désert cherche à bâtir une citadelle et dresse les lois d'une bonne administration, mais une lecture étroitement politique de *Citadelle* s'avère vite superficielle et insuffisante dans le sens où la citadelle est d'abord intérieure : « *Citadelle, je te construirai dans le coeur de l'homme* »[3].

Après une série de livres d'aventures, tels que *Vol de nuit*, *Terre des hommes* ou *Pilote de guerre*, *Citadelle* se révèle être le récit d'une aventure spirituelle dont on peut alors dégager une triple dimension :

– celle d'une lecture immédiate tout d'abord, qui joue sur l'exotisme et le dépaysement apparents d'une fable évoquant les palais des mille et une nuits ;

– celle d'une lecture morale et sociale ensuite, réflexion d'ordre politique sur le chef et l'autorité, qui correspond peut-être plus au projet antérieur de 1936, dont le titre provisoire était *Le Caïd* et qui parut dans le numéro 7 de juillet 1948 de la revue *La Table ronde* sous le titre de « *Seigneur berbère* » ;

– celle d'une lecture spirituelle enfin, appelant à la vigilance de l'Esprit.

---

[1] Pierre CHEVRIER, *Saint Exupéry*, Paris, Gallimard, 1958, p. 90.
[2] *Citadelle* (chapitre XI), in *Oeuvres complètes II*, p. 405 [548].
[3] *Citadelle* (chapitre II), in *Oeuvres complètes II*, p. 374 [515].

Si l'on ne distingue pas cette dernière dimension, on risque d'être conduit, comme la lecture naïve de certains critiques, qui y virent un retour à la dureté originelle de Rivière dans *Vol de nuit*, à commettre des contresens sur des supplices évidemment symboliques, comme, par exemple, la condamnation d'une jeune femme adultère à se dessécher toute vive au soleil (chapitre I) ou encore la condamnation à mort d'une sentinelle endormie (chapitre CVIII) : comment sinon arriver à comprendre cette rigueur ? La sentinelle endormie qui symbolise l'assoupissement de l'Esprit est en réalité déjà morte...

Ainsi, bien qu'ébauché dès 1936, *Citadelle* constitue – au-delà d'un simple aspect chronologique – l'aboutissement naturel et la réalisation de toute la réflexion exupérienne : « *Les images de* Citadelle*, les préoccupations sociales et politiques qui y figurent, telles des galets polis, sont drainées depuis les Andes de* Vol de nuit *jusqu'à cette interminable plaine de sable où se dresse la Citadelle* »[1].

Si l'on considère la rédaction des *Carnets* – cette sorte de journal intime où s'élabore la pensée de Saint Exupéry – qui s'étend de 1936 à 1944 et celle de *Citadelle* qui court essentiellement de 1942 à 1944, on constate, à partir de 1942, un relatif abandon des premiers au profit du second qui s'y substitue alors.

Citadelle prend le relais des *Carnets*. Ce n'est donc pas seulement le septième et dernier ouvrage de Saint Exupéry, c'est le souci permanent de sa maturité : « *Peut-être tout cela est-il pompier. Ça m'est bien égal qu'on le trouve pompier. Je me trompe peut-être sur mon livre, ce sera peut-être un médiocre gros livre : ça m'est bien égal, c'est ce que je peux devenir de mieux* » déclare-t-il dans une lettre écrite à Pierre Chevrier le 8 septembre 1941[2].

[1] Jean-Claude PERONNET, Citadelle *de Saint Exupéry, politique et poétique*, 1991.
[2] *Correspondance* (« *Lettres à Pierre chevrier* »), in *Oeuvres complètes II*, p. 951.

Et ce dernier de préciser encore le projet de Saint Exupéry :

> « *Sachant qu'il n'est pas de message sans style, il compose dans un mode qui lui est naturel et correspond à une incantation intime, mais qui parfois irrite le lecteur. Pour en expliquer le choix, il faut remonter à l'origine du livre. Vers 1938, Saint Exupéry commença un texte qu'il nommait son poème. Avec une prose muée en poésie souvent somptueuse, qui appelle le pathétique, il avait créé l'image du seigneur berbère, responsable de son peuple, et dont le règne se situait hors du temps. Ce poème n'était alors pour lui qu'un luxe de l'esprit. Mais, après la défaite,* [...] *il voulut formuler sa pensée* [...] *sous une forme dépourvue de tout caractère d'actualité. Il reprit alors la figure de ce seigneur des sables* [et] *situa ce chef devant les horizons uniformes du désert, fond de sa longue fresque* »[1].

Il serait ainsi grandement réducteur de ne voir dans l'orientalisme assumé de *Citadelle* qu'un simple désir d'exotisme et de dépaysement. Certes, Saint Exupéry est bien fasciné par la civilisation maure qu'il a découverte à Cap Juby – où il apprendra l'arabe : « *Le marabout vient tous les jours me donner une leçon d'arabe. J'apprends à écrire. Et déjà je me débrouille un peu* »[2] – mais il s'agit plutôt d'un décor qui permet à Saint Exupéry d'exprimer des idées difficiles.

Notre civilisation du chronomètre – fustigée par l'allumeur de réverbère – ne lui permet pas en effet d'exprimer certaines idées qui ont besoin, pour se développer et s'épanouir, d'un cadre temporel différent – voire d'un cadre intemporel. Le désert est le seul lieu qui rende possible l'expérience mystique.

Mais cet aspect n'est pas qu'un simple décor. Le caractère arabisant de *Citadelle* ne s'arrête pas là : il dépasse la thématique et imprègne le style même.

Il n'est pas anodin que le discours soit pris en charge par un commentateur qui se trouve être un personnage du récit (le seigneur berbère) : *Citadelle* s'inscrit par là dans la plus pure tradition orale du monde arabe. On y trouve ainsi le tutoiement caractéristique des contes arabes (le vouvoiement n'existe pas en arabe), ou le retour de paroles rituelles sur lequel nous reviendrons.

C'est en ce sens que nous parlons d'un « *chant* » et d'un « *récitant* ».

---

[1] Pierre CHEVRIER, *Saint Exupéry*, Paris, Gallimard, 1958, p. 90.
[2] *Correspondance* (« *Lettres à sa mère* »), in *Oeuvres complètes I*, p. 764.

Ce caractère oral est évidement essentiel et rapproche du poème *Citadelle*, que Kessel, ami de Saint Exupéry, commentait d'ailleurs de la façon suivante : « *C'est une sorte de poème en prose sous forme de récit mené par un vieux chef arabe et où passent les grandes angoisses humaines* ».

Mais un poème en prose se doit d'être bref. En ce sens, *Citadelle* ne peut être et n'est pas un poème en prose : *Citadelle* se rapproche du poème didactique.

> « Citadelle *se veut un poème, est un poème. Mais ce poème est didactique. Or, la parole de la poésie et la parole pédagogique obéissent à des économies différentes. Le poème se réjouit de la polysémie des mots, s'en enrichit. Mais l'exposé exige un tout autre discours. Il ne se satisfait que de significations droites. L'ambivalence d'un terme n'introduit pas l'abondance du sens mais la confusion* » explique Michel Quesnel[1].

Il est d'ailleurs remarquable que cette hésitation du texte entre ces deux pôles induise deux types de lectures radicalement différentes.

Ainsi, la première édition de *Citadelle* dans la Bibliothèque de la Pléiade – les *Oeuvres* – avait introduit un « *Index des principales rubriques* », afin de permettre au lecteur de se retrouver plus facilement dans ce labyrinthe inachevé : il s'agissait de favoriser une lecture à partir d'une liste de concepts. La seconde édition – les *Oeuvres complètes* – a cherché à réhabiliter une lecture plus sensuelle, puisqu'elle a préféré établir une table analytique dotée, pour chaque chapitre, « *d'une sorte de sous-titre, un membre de phrase, aussi bref et aussi concret que possible, emprunté au chapitre lui-même. Par là, nous avons tenté, non sans difficultés, de suggérer la coloration sensible des divers chapitres et l'enracinement des textes dans la fable, plus que dans le déroulement des concepts* »[2].

Il y a donc deux façons de lire *Citadelle*, privilégiant soit l'approche didactique, soit l'approche poétique. Mais faut-il obligatoirement trancher : Saint Exupéry n'a-t-il pas recherché ce mélange et ne s'agit-il pas plutôt d'« *une pensée qui sans cesse se fait poésie et une poésie qui sans cesse se fait pensée* »[3] ?

---

[1] Michel QUESNEL, « *Notice* de *Citadelle* », in *Oeuvres complètes II*, p. 1428.
[2] Michel QUESNEL, « *Notice* de *Citadelle* », in *Oeuvres complètes II*, p. 1433.
[3] Léon WERTH, *Saint Exupéry tel que je l'ai connu…*, Paris, Viviane Hamy, 1994, p. 134.

Certes, « Citadelle *se présente donc à nous comme un texte à lire poétiquement. Toute tentative pour en fixer le sens dans une schématisation rationnelle est vouée à l'échec, car elle trahit l'auteur* »[1], mais encore convient-il d'ajouter que l'inverse est vrai aussi : *Citadelle* se présente aussi comme un texte didactique, et l'oublier au profit du seul aspect poétique apparaît réducteur.

S'il est intellectuellement plus satisfaisant d'établir une distinction, il faut néanmoins reconnaître que *Citadelle* se situe à l'intersection et que sa spécificité tient précisément dans cette tension car l'image est le développement du concept, elle n'existe pas sans lui qu'elle éclaire ; l'un ne va pas sans l'autre (nous reviendrons plus exactement sur ce point un peu plus loin ; cf. III.2.b : p. 209).

Cela traduit surtout une pensée qui se cherche, qui procède par touches successives, qui procède à tâtons, au prix d'un certain allongement du texte ou du moins des phrases : « *De livre en livre, sa phrase s'approfondira, s'élargira jusqu'à permettre les longues périodes de* Citadelle. *Quelle distance des notations brèves, d'une facture presque journalistique de* Courrier Sud *ou de* Vol de nuit, *aux abondants* versets *du dernier livre !* » (nous soulignons)[2].

En ce sens que *Citadelle* se rapproche également d'un autre livre où la parole se déploie amplement – à savoir la Bible qui sert ici de véritable matrice.

On sait que Saint Exupéry connaissait bien la Bible et l'appréciait d'un point de vue littéraire. Au-delà de son éducation religieuse, Saint Exupéry a continué à lire le texte sacré jusqu'en classes préparatoires lorsqu'il préparait Navale. On en trouve trace dans sa correspondance. Son camarade Charles Sallès lui ayant offert une bible, Saint Exupéry note en 1917 dans une lettre adressée à sa mère :

> « *Je viens de lire un peu de Bible : quelle merveille, quelle simplicité puissante de style et quelle poésie souvent. Les commandements, qui ont bien vingt-cinq pages, sont des chefs d'oeuvres de législation et de bon sens. Partout les lois de la morale éclatent dans leur utilité et leur beauté : c'est splendide* »[3].

---

[1] Yves-Alain FAVRE, in *Cahier Saint Exupéry* N° I, Paris, N.R.F., 1981, p. 148.
[2] Pierre GASCARD, in *Saint Exupéry*, Paris, Hachette, coll. « *Génies et réalités* », 1963, p. 135.
[3] *Correspondance* (« *Lettres sa mère* »), in *Oeuvres complètes I*, p. 663.

On trouve également dans ses *Carnets* une citation latine de la Bible : « *Benedic, anima mea, Domino et noli oblivisci omnes retributiones ejus et renovabitur sicut aquilae juventus tua* »[1] (« *Bénis Yahvé mon âme* [...]*, n'oublie aucun de ses bienfaits.* [...] *et comme l'aigle se renouvelle ta jeunesse* »)[2] ; il s'agit d'un extrait des versets 1 à 5 du psaume CIII (ou CII selon la numérotation). Cette citation recomposée montre sa connaissance de détail de la Bible, d'autant plus que ce psaume n'apparaît pas dans la liturgie courante, et sa familiarité avec elle.

Saint Exupéry reconnaît d'ailleurs dans une lettre adressée à Pierre Chevrier la nécessité intérieure qu'il éprouvait à écrire une bible : « *Je ne veux pas parler à la radio, c'est indécent, si l'on n'a pas une bible à offrir aux hommes* »[3].

Le texte de *Citadelle* comporte de nombreux rapprochements qui confirment cette intuition. Saint Exupéry déclare dans une lettre à sa mère particulièrement apprécier certains livres de la Bible : « *Avez-vous lu les Proverbes de Salomon ? Et le Cantique des Cantiques, quelle belle chose ! Il y a tout dans ce livre, on y trouve même souvent un pessimisme autrement profond et autrement vrai que celui des auteurs qui ont pris ce genre-là par chic. Avez-vous lu l'Ecclésiaste ?* »[4]. Et l'on retrouve dans *Citadelle* des parallèles avec ces textes précis[5]. Comparons :

> « *Car il est un temps pour choisir parmi les semences, mais il est un temps pour se réjouir.* [...] *Il est un temps pour la création, mais un temps pour la créature. Il est un temps pour la foudre* [...] *mais il est un temps pour les citernes.* [...] *Il est un temps pour la conquête mais vient le temps de la stabilité des empires* [...] *j'ai le goût de l'éternité* » (*Citadelle*)[6].
>
> « *Il y a un temps pour tout, un temps pour toute chose sous les cieux : un temps pour naître, et un temps pour mourir ; un temps pour planter, et un temps pour arracher ce qui a été planté ; un temps pour tuer, et un temps pour guérir ; un temps pour abattre, et un temps pour bâtir ; un temps pour pleurer, et un temps pour rire... Il a mis dans le coeur la pensée de l'éternité* » (*L'Ecclésiaste*)[7].

---

[1] *Carnets* (IV-129), in *Oeuvres complètes I*, p. 618.
[2] *Bible de Jérusalem, Psaumes* CIII (CII), Desclée de Brouwer, 1973, p. 1027.
[3] *Correspondance* (« *Lettre à Pierre Chevrier* »), in *Oeuvres complètes II*, p. 944.
[4] *Correspondance* (« *Lettres sa mère* »), in *Oeuvres complètes I*, p. 663.
[5] FRANÇOIS, *L'esthétique d'Antoine de Saint Exupéry*, Paris, Delachaux & Niestlé, 1957, p. 75.
[6] *Citadelle* (chapitre II), in *Oeuvres complètes II*, p. 374 [516-517].
[7] *Bible de Jérusalem, L'Ecclésisaste* III-1-11, Desclée de Brouwer, 1973, pp. 1145-1146.

On retrouve le même balancement antithétique dans *Citadelle* et dans la longue énumération de sentences recouvrant huit versets faite par le sage biblique.

Mais si Saint Exupéry s'est inspiré du style et du ton de *L'Ecclésiaste*, il ne s'est pas attaché à la leçon du prophète : Saint Exupéry utilise seulement ce procédé dans sa recherche d'une écriture appropriée et solennelle...

De plus, la sagesse sentencieuse et désabusée des premiers chapitres de *Citadelle* ne tarde pas à céder sous la poussée d'un élan lyrique plus affirmatif :

> « *Ma colombe, lui disais-je, ma tourterelle, ma gazelle aux longues jambes* » (*Citadelle*)[1].

> « *Mon bien-aimée est semblable à une gazelle* [...] *Le roucoulement de la tourterelle se fait entendre sur notre terre* [...] *Ma colombe cachée au creux des rochers* » (*Cantique des Cantiques*)[2].

Ou encore :

> « *Et ses seins tièdes comme des colombes pour l'allaitement* » (*Citadelle*)[3].

> « *Ses yeux sont comme des colombes* [...] *Tes deux seins ressemblent à deux faons* »(*Cantique des Cantiques*)[4].

Au-delà de ces emprunts plus ou moins prononcés, le style lui-même acquiert une inspiration et une coloration bibliques.

Citadelle recourt abondamment au présentatif de mise en relief (« *celui-là qui...* »), qui donne une certaine emphase au texte, à des prières qui ne sont pas sans rappeler les psaumes (« *Prière de la solitude* » aux chapitres CXXIV et CLVI)[5], ou encore à des effets d'échos et des refrains qui ressemblent à des litanies et dont le retour des formules donnent un rythme incantatoire au texte.

---

[1] *Citadelle* (chapitre XXIX), in *Oeuvres complètes II*, p. 453 [598].
[2] *Bible de Jérusalem, Cantique des Cantiques* II-9-12-14, Desclée de Brouwer, 1973, pp. 1158-59
[3] *Citadelle* (chapitre LIII), in *Oeuvres complètes II*, p. 496 [643].
[4] *Bible de Jérusalem, Cantique des Cantiques* V-12, VII-4, Desclée de Brouwer, 1973, p. 1162.
[5] *Citadelle* (chapitre CXXIV ; CLVI), in *Oeuvres complètes II*, pp. 628;684-685 [779;836-837].

Citadelle développe à cet égard une esthétique de la répétition proche de celle de la Bible, avec des anaphores et des reprises telles que « *Le silence de mon amour* » (expression revenant continuellement et que nous examinerons plus loin) ou le retour de formules clairement bibliques comme par exemple les expressions d'autorité suivantes : « *Et maintenant je te le dis...* »[1] et « *Car je vous le dis, moi...* »[2], qui renvoient au « *En vérité, je vous le dis* » du Christ.

Enfin et surtout, *Citadelle* utilise très régulièrement la conjonction de coordination « *Car* ». Mais son usage s'avère ici assez particulier...

En effet, bien souvent elle ouvre une phrase. Il s'agit déjà là d'une incorrection grammaticale, puisque – la coordination étant le rapport d'un syntagme à un autre déjà énoncé – le coordonnant « *car* » ne peut pas fonctionner en tête de phrase (logiquement indépendante) : « *car* » ne devrait être employé qu'après un signe de ponctuation tel que la virgule ou le point virgule.

Bien plus, « *car* » est souvent employé en tête de chapitre – ce qui est théoriquement encore plus incorrect. « *Car* » est même le premier mot de *Citadelle* : « *Car j'ai trop souvent vu la pitié s'égarer* »[3] – ce qui est manifestement illogique. Dès lors, on ne peut plus ignorer ce phénomène ou y voir une incorrection.

Il est clair que le « *car* » n'a pas ici de valeur de coordination et que Saint Exupéry l'utilise comme un moyen de juxtaposition. Le « *car* » de *Citadelle* recouvre en réalité exactement la même valeur que le « *et* » parataxique de la Bible.

Il perd ainsi son sens causal et devient une sorte de cheville lyrique.

Ainsi, tandis qu'il s'est éloigné de l'esprit du christianisme, Saint Exupéry semble en avoir conservé un certain goût de la lettre et il intègre une esthétique chrétienne qui donne une certaine forme de mystique à l'ensemble de son texte.

---

[1] *Citadelle* (chapitre XVI), in *Oeuvres complètes II*, p. 421 [565].
[2] *Citadelle* (chapitre XV), in *Oeuvres complètes II*, p. 416 [559].
[3] *Citadelle* (chapitre I), in *Oeuvres complètes II*, p. 365 [507].

Le poème ébauché devient une bible offerte aux hommes.

L'utilisation du langage de la liturgie traduit alors la célébration d'une liturgie du langage, car la lecture est comparable à une « *marche vers Dieu qui seule peut te satisfaire car de signes en signes tu L'atteindras* [...] *Lui le sens du livre dont j'ai dit les mots* »[1]. *Citadelle* devient ainsi le lieu d'épanouissement d'un nouveau langage entendu comme manifestation du sacré.

Si l'on récapitule, *Le Petit Prince* et *Citadelle* plus encore abandonnent le champ du récit : le premier se rapproche en effet d'une succession picaresque de scènes appartenant tantôt au conte tantôt au mythe et le second n'a plus d'histoire et n'a guère pour cohérence que le fil ténu de la voix du récitant berbère ; il s'agit d'oeuvres poétiques par opposition au modèle traditionnel du récit romanesque.

Ces deux derniers ouvrages quittent ainsi la narration au profit d'une parole recentrée sur elle-même : la tournure biblique de *Citadelle* témoigne de ce souci de redonner toute sa place au langage ; c'est une célébration de la Parole.

Ce caractère réflexif donné au langage rejoint alors la fonction poétique que Jakobson définit comme une fonction axée sur le message lui-même[2].

Cette volonté de fonder un langage qui puisse refléter les nouvelles structures et traduire la réalité en dépassant les contradictions logiques – transposées de l'énoncé au plan de l'énonciation poétique – fait de celui-ci plus qu'un simple outil de pensée et souligne sa valeur performative qui actualise, qui réalise et accomplit l'énoncé : « *N'oublie pas que ta phrase est un acte* »[3].

Quelle conception du sacré cette poétique révèle-t-elle ?

[1] *Citadelle* (chapitre CLXXVII), in *Oeuvres complètes II*, p. 726 [880].
[2] Roman JAKOBSON, *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de minuit, 1963.
[3] *Citadelle* (chapitre CXXXVII), in *Oeuvres complètes II*, p. 650 [801].

DEUXIÈME PARTIE

LA CONCEPTION DU SACRÉ CHEZ SAINT EXUPÉRY

LE SACRÉ – et il s'agit bien sûr d'une définition provisoire, point de départ que nous compléterons au fur et à mesure – semble d'abord renvoyer à une expérience particulière au cours de laquelle l'homme prendrait conscience de l'existence d'une réalité suprasensible.

Selon Rudolf Otto – dont l'analyse est devenue classique – le sacré se rattache à une structure émotionnelle – le sentiment du « *numineux* » (*numinosum*) – qui va de l'exaltation à la frayeur : il s'agit d'une sensation à la fois de fascination (*Mysterium fascinans*) et d'effroi (*Mysterium tremendum*) devant une grandeur surnaturelle, merveilleuse et solennelle – ce qu'Otto appelle le « *Tout Autre* »[1].

Le sacré se caractérise ainsi comme une puissance supérieure, que certains appellent Dieu. Mais le sacré se distingue du religieux. En effet, le sacré ne se confond pas avec le religieux dans le sens où – si le religieux est l'administration du sacré – en revanche le sacré ne se rapporte pas forcément au religieux.

Durkheim a opéré au XIX^{ème} siècle une révolution conceptuelle en distinguant l'un de l'autre. Tandis que jusqu'alors les deux termes étaient considérés comme synonymes, Durkheim a proposé du sacré une définition ne faisant pas appel au religieux : « *Le sacré, c'est essentiellement* [...] *ce qui est* mis à part*, ce qui est* séparé »[2]. On peut dire de façon élémentaire que le sacré se définit par opposition au profane – c'est-à-dire à ce qui est dépourvu de puissance numineuse.

---

[1] Rudolf OTTO, *Le sacré*, Payot, Paris, 1917.
[2] Emile DURKHEIM, *Sociologie et philosophie*, Alcan, Paris, 1924, p. 103.

Le sacré se définit ainsi sur l'axe horizontal comme occupant une place à part et sur l'axe vertical comme occupant une place supérieure.

D'un côté, il s'oppose au profane et jouit de ce fait d'un statut d'exception : il est respecté, protégé par une série d'interdits et d'interdictions, il est tabou – objet de vénération, c'est ce à quoi on ne touche pas car ce serait sacrilège.

De l'autre côté, de cette idée de verticalité découle alors l'idée de transcendance : le sacré est ce qui donne accès à l'Absolu – à la divinité ou à Dieu dans un contexte religieux et à l'Être ou à la Vérité dans un contexte laïque.

Par ailleurs, si l'on considère les deux sources de notre culture européenne que sont l'Antiquité et le judéo-christianisme, la conception traditionnelle du sacré est celle qui fait de la réalité une émanation venant d'un niveau supérieur.

Ainsi, chez Platon, le monde sublunaire est un décalque du monde supralunaire : la Vérité est un soleil qui irradie le monde d'en bas ; c'est l'allégorie de la caverne, où la réalité n'est que l'ombre imparfaite et dégradée de l'Idée.

De même, dans un contexte religieux, chez les chrétiens par exemple, Dieu envoie sur terre son fils fait homme : Jésus Christ apporte la « *Bonne nouvelle* ». Ici, le sacré est donné d'en haut et non pas découvert. C'est pourquoi le christianisme est une religion de l'Incarnation : il s'agit d'une Vérité révélée.

Descartes enfin, dans ses *Méditations métaphysiques*, à la frontière du religieux et du laïque, rejette l'observation, la réalité extérieure et part du *Cogito* – c'est-à-dire d'une intuition qui lui permet de démontrer logiquement l'existence de la réalité et la réduit en quelque sorte à une hypostase métaphysique.

Le sacré est donc généralement envisagé comme descendant sur terre.

Face à ces considérations, Saint Exupéry développe une vision originale du sacré puisqu'il s'agit pour lui non seulement d'une élévation de l'homme vers un niveau supérieur – vision ascendante, et non descendante, qui s'élève de bas en haut (« *Ta pyramide n'a point de sens si elle ne s'achève en Dieu* »)[1] – mais en plus d'une construction humaine : le sacré est une émanation du niveau inférieur.

[1] *Citadelle* (chapitre XC), in *Oeuvres complètes II*, p. 563 [711].

1 / Une transcendance verticale

a) L'idéalisme nietzschéen

D'après la dernière édition du *Trésor de la Langue Française*, on peut distinguer différentes acceptions du terme « *idéalisme* »[1] :

– il s'agit tout d'abord, au sens courant, général et souvent péjoratif, de la tendance à négliger le réel, à croire à des chimères – ce qui s'oppose au réalisme ;

– il s'agit ensuite, dans un sens plus spécialisé, des systèmes philosophiques qui ramènent l'Être à la pensée et les choses à l'esprit (comme chez Platon) ;

– enfin, il s'agit de l'attitude qui consiste à estimer que l'homme doit se donner pour but moral un idéal, c'est-à-dire une conception de la perfection.

La philosophie de Nietzsche correspond à cette dernière définition. Celui-ci cherche en effet à favoriser l'émergence du surhomme qu'est l'homme libre d'esprit et de coeur, type supérieur d'humanité et oeuvre de la volonté de puissance créatrice, homme qui s'efforce d'atteindre un idéal de perfection : « *L'homme est quelque chose qui ne se peut que dépasser* » (*Ainsi parlait Zarathoustra*).

On retrouve cette même préoccupation du dépassement de soi chez Saint Exupéry. En effet, pour lui, on ne naît pas homme mais on le devient en s'élançant vers ce que l'on a de meilleur. Aussi déclare-t-il dans *Terre des hommes* à propos de Mermoz risquant sa vie pour quelques lettres sans grande importance : « *La vérité, c'est l'homme qui naissait en lui quand il passait les Andes* »[2]. Saint Exupéry recherche là l'élévation de soi vers un niveau supérieur : « *La vérité pour l'homme, c'est ce qui fait de lui un homme* »[3].

Il convient de s'attarder sur un usage particulier et révélateur des majuscules que Saint Exupéry va développer à cet égard...

Il faut cependant faire remarquer auparavant que l'édition des *Oeuvres complètes* de la Pléiade présente quelques problèmes de variantes sur ce point.

---

[1] *Trésor de la Langue Française* disponible sur internet : *http://www.atilf.fr/tlfi*
[2] *Terre des hommes* (chapitre VIII-3), in *Oeuvres complètes I*, p. 277 [252].
[3] *Terre des hommes* (chapitre VIII-3), in *Oeuvres complètes I*, p. 278 [253].

Nous avons en effet pu constater au cours de nos recherches – sur les manuscrits et dactylogrammes déposés à la Bibliothèque nationale de France – que les *Oeuvres complètes* de la Pléiade ne sont pas toujours conformes à l'édition originale : *Pilote de guerre* et *Citadelle* présentent ainsi des majuscules non retranscrites. C'est pourquoi il convient de se reporter dans ce cas précis aux éditions conformes, soit à l'édition de poche soit aux *Oeuvres* de la Pléiade – ce que nous ferons.

Saint Exupéry recherche donc l'épanouissement idéal ; il cherche à faire advenir l'homme (avec une minuscule) en Homme (avec une majuscule) – car « *L'Homme se distingue des hommes* »[1] : l'homme, c'est l'individu, tandis que l'Homme, c'est l'homme ou l'individu parvenu à sa plénitude. On connaît la dernière phrase de *Terre des hommes* : « *Seul l'Esprit, s'il souffle sur la glaise, peut créer l'Homme* »[2] ; auparavant, Saint Exupéry venait de développer sa réflexion sur ce qui étouffe les qualités créatrices de chacun dans l'homme – peut-être futur Mozart ? – qui n'est encore que glaise informe (« *C'est un peu, dans chacun des hommes, Mozart assassiné* »)[3]. Les valeurs importantes, indépendamment de leur contenu, ce sont celles qui « *favorisent dans l'homme cette plénitude, délivrent en lui un grand seigneur qui s'ignorait* » et, finalement, le transforment en Homme[3].

Il s'agit là d'une morale exigeante – qui ne réclame rien moins que la perfection – et donc aristocratique – *ce qui est le meilleur* – en apparence du moins. Le vocabulaire de la noblesse (« *un grand seigneur* »), c'est-à-dire de ce qui est au-dessus du commun, le montre bien : l'Homme de Saint Exupéry est une sorte de surhomme. Aussi, dans *Terre des hommes*, présente-t-il les exploits de héros comme Mermoz ou Guillaumet, qui, après un accident au cours de la traversée des Andes, marcha jusqu'à l'épuisement cinq jours durant dans la neige et dans la glace (cf. chapitre II-2) : « *Ce que j'ai fait, je te le jure, jamais aucune bête ne l'aurait fait* »[4] – modèles d'héroïsme et de dépassement de soi.

---

[1] *Pilote de guerre* (chapitre XXVII), in *Oeuvres*, p. 377. Problème de variante.
[2] *Terre des hommes* (chapitre VIII-4), in *Oeuvres complètes I*, p. 285 [261].
[3] *Terre des homme* (chapitre VIII-1), in *Oeuvres complètes I*, p. 270 [245].
[4] *Terre des hommes* (chapitre II-2), in *Oeuvres complètes I*, p. 192 [161].

On trouve donc ici un idéalisme typiquement nietzschéen et l'on sait combien Saint Exupéry vouait une admiration au « *philosophe-poète* ».

A propos de ses lectures à Cap Juby, son biographe Curtis Cate note d'ailleurs : « *Quand il est seul, il lit Platon, Aristote, Bergson, Nietzsche ou des traités scientifiques pour lesquels il a un appétit insatiable* »[1] – ce dont on trouve la confirmation dans sa correspondance de l'époque. Il note ainsi en 1926 dans une lettre adressée à Renée de Saussine : « *J'emporte Nietzsche sous mon bras. J'aime ce type immensément. Et cette solitude. Je m'allongerai dans le sable à Cap Juby et je lirai Nietzsche* »[2] et d'ajouter un peu plus tard – en 1928 – dans un courrier adressé à Yvonne de Lestrange « *Je relis* Zarathoustra »[3].

Nietzsche est même évoqué dans son premier roman, *Courrier Sud*, rédigé à cette période à Cap Juby. Bernis éprouve en effet une « *tendresse coupable* » envers Nietzsche : « *Nietzsche... Nietzsche lui-même le troublait* »[4].

À propos de *Terre des hommes*, Edmond Jaloux déclare dans *Les nouvelles littéraires* : « *La morale de M. Antoine de Saint Exupéry, c'est au fond la morale de Nietzsche* [...]. *Il faut appartenir à la classe des surhommes, ou des ''héros''* [...]. *Morale qui n'a rien d'aristocratique malgré les apparences. Tout individu peut devenir l'un ou l'autre, s'il en a la vocation ou le désir* »[5] – ce que *Terre des hommes* confirme ainsi : « *Ces élans-là nous les retrouverions chez presque tous. Nous avons tous connu des boutiquiers qui, au cours de quelque nuit de naufrage ou d'incendie, se sont révélés plus grands qu'eux-mêmes* »[6].

Mais cette morale nietzschéenne suppose précisément une discipline rigoureuse – assez ambiguë et sévère – afin de forcer l'occasion et de favoriser l'émergence de l'homme supérieur qu'est l'Homme en chacun de nous.

---

[1] Curtis CATE, *Saint Exupéry*, Paris, Grasset, 1974, p. 181.
[2] *Correspondance* (« *Lettres à Rinette* » [Renée de Saussine]), in *Oeuvres complètes I*, p. 808.
[3] *Correspondance* (« *Lettres à Yvonne de Lestrange* »), in *Oeuvres complètes II*, p. 888.
[4] *Courrier Sud* (1ère partie, chapitre III), in *Oeuvres complètes I*, p. 44 [11].
[5] Edmond JALOUX, *Les Nouvelles littéraires*, 8 avril 1939.
[6] *Terre des hommes* (chapitre VIII-1), in *Oeuvres complètes I*, p. 270 [245].

Sans cette discipline, l'homme ordinaire ne semble pas pouvoir être sauvé. L'intransigeance et la dureté de Rivière dans *Vol de nuit* peuvent paraître d'une injustice révoltante et scandaleuse mais ce rigorisme est parfaitement révélateur : ce dernier, qui cherche à obtenir le meilleur de chacun, n'hésite pas, par exemple, à congédier Roblet, un vieil employé, après vingt ans de bons et loyaux services, à cause d'une faute dont personne n'est à l'abri (« *Il faut un exemple* ») ; il n'hésite pas non plus à signer, sans même les lire, les sanctions disciplinaires[1].

De même oblige-t-il Robineau à punir Pellerin, son subordonné, sans aucune raison, simplement parce qu'ils se sont liés tous les deux et qu'un inspecteur ne doit pas faiblir ainsi : « *Seulement... seulement vous êtes le chef.* [...] *Vous devez rester dans votre rôle.* [...] *Vous êtes le chef. Votre faiblesse est ridicule.* [...] *Écrivez : ''L'inspecteur Robineau inflige au pilote Pellerin telle sanction pour tel motif...'' Vous trouverez un motif quelconque* »[2].

Ce point problématique n'a pas échappé à Gide : « *Plus étonnante encore que la figure de l'aviateur, m'apparaît celle de Rivière, son chef.* [...] *Son implacable décision ne tolère pas la faiblesse, et, par lui, la moindre défaillance est punie. Sa sévérité peut, au premier abord, paraître inhumaine, excessive* »[3].

Rien ne prouve, évidemment, qu'il faille identifier Saint Exupéry à Rivière – même si, selon Luc Estang, « *à travers lui – ou plus exactement à travers sa personnalité recréée – c'est Saint Exupéry qui s'interroge* »[4] – mais, de toutes les façons, il y a là une conception pyramidale de l'humanité où la masse est subordonnée au chef : « *Il* [l'homme ordinaire] *reçoit des ordres, se soumet au chef. Il lui obéit avec confiance et docilité car il se réalise d'autant mieux qu'il se plie davantage. Ce mépris de l'individu s'exprime par la bouche de Rivière : ''Ces hommes-là sont heureux parce qu'ils aiment ce qu'ils font et ils l'aiment parce que je suis dur''. Le lien entre l'amour et la dureté est ici ambigu.* [...] *Cette volonté équivoque engendre la tyrannie* »[5], note ainsi Pierre Boudot.

---

[1] *Vol de nuit* (chapitre IX), in *Oeuvres complètes I*, pp. 134-137 [104].
[2] *Vol de nuit* (chapitre VI), in *Oeuvres complètes I*, pp. 128-129 [97].
[3] André GIDE, Préface à *Vol de nuit* (édition de 1931), in *Oeuvres complètes I*, p. 963.
[4] Luc ESTANG, *Saint Exupéry*, Paris, Point Seuil, 1989, p. 63 (chapitre IV-2).
[5] Pierre BOUDOT, *Nietzsche et les écrivains français*, Paris, 10/18, 1975, pp. 154-155.

Michel Quesnel évoque une autre hypothèse à propos essentiellement de la figure du Caïd de *Citadelle* mais aussi de celle du chef dans *Vol de nuit*[1].

A l'opposé de Luc Estang, qui voit dans Rivière un double fictif de Saint Exupéry, Michel Quesnel considère qu'il ne s'agit que d'un personnage de roman. Pour lui, Rivière est quelqu'un d'excessif : sa dureté de chef est une exagération littéraire et dramatique qui ne reflète pas la pensée de Saint Exupéry ; c'est un procédé ironique qui marque au contraire une prise de distance, une dénonciation.

S'il est juste de voir en Rivière un personnage de roman et de refuser de lire *Vol de nuit* comme un roman à thèse, il nous paraît difficile en revanche de soutenir l'idée du jeu d'un discours crypté de la part de Saint Exupéry. Cela nous paraît anachronique et ne pas correspondre à la culture de l'entre-deux guerres ; cela ressemble plutôt à une lecture contemporaine de « *l'ère du soupçon* ».

En outre, on ne peut poser, comme le font Luc Estang ou Michel Quesnel, la question du chef en termes d'approbation ou de désapprobation : Saint Exupéry entretient avec le chef surtout et avant tout un rapport d'admiration.

Pour Saint Exupéry, le chef est un moteur : il a un rôle d'entraînement. Ainsi de Didier Daurat. Celui-ci fut un créateur de ligne et de pilotes. Ardent défenseur des vols de nuit, il jeta des lignes aériennes et eut sa légende. C'est à lui que l'on doit le poème épique de l'Aéropostale. Léon Werth, ami intime de Saint Exupéry, précise qu'« *Il est de notoriété publique que M. Didier Daurat est le Rivière de* Vol de nuit*, tout au moins que Saint Exupéry emprunta quelques traits à M. Daurat, pour établir le personnage de Rivière. Tout le monde l'affirme. Et, si ma mémoire ne me trompe, Saint Exupéry ne confirma pas cette filiation, mais ne la démentit pas* »[2]. Et Daurat disait : « *J'ai la fierté et la joie d'avoir aidé de mon mieux des êtres d'exception à se surpasser* [...]. *Donnez aux hommes un but collectif et placez ce but à une hauteur presque inaccessible. Bloquez tous* les *efforts dans une émulation sans fin et vous ferez de la molle pâte humaine une substance de qualité. Elle offrira alors ce qu'elle contient de meilleur* »[3].

---

[1] Michel QUESNEL, *La Démarche créatrice de Saint Exupéry*, Paris IV, 1974.
[2] Léon WERTH, *Saint Exupéry tel que je l'ai connu*, Paris, Éditions du Seuil, 1948, p. 180.
[3] Didier DAURAT, *Saint Exupéry tel que je l'ai connu*, Liège, Dynamo, 1945.

Saint Exupéry n'affirma pas autre chose quand il lui dédicaça *Terre des hommes* en ces termes : « *Avec toute la reconnaissance que je lui conserve dans le fond du coeur* [...] *parce que son autorité, son sens de la grandeur de l'homme, sa foi dans la discipline et dans l'enthousiasme pour l'oeuvre commune lui ont permis de faire de l'Aéropostale d'autrefois une sorte de civilisation à part où les hommes se sentaient plus nobles qu'ailleurs* »[1].

Saint Exupéry retient ainsi de Nietzsche son appel à l'héroïsme et au dépassement de soi dont le chef est le ferment et il regrette alors le manque de chance de ceux qui n'ont pas pu être stimulés : « *Vieux bureaucrate, mon camarade ici présent, nul jamais ne t'a fait évader et tu n'en es point responsable* »[2].

b) L'idéalisme platonicien

Mais, si l'accomplissement de l'individu peut passer par la réalisation d'un exploit surhumain, la préoccupation spirituelle manifestée par chacun – à l'opposé de la possession matérielle, mercantile et bourgeoise – peut également permettre de faire advenir l'Homme en lui.

Saint Exupéry réagit notamment aux Temps modernes qui ont octroyé au travail humain une signification productiviste qu'il n'avait jamais eue auparavant. L'alchimie en est le modèle et l'expression symbolique : les grimoires où se mêlent chimie et sagesse rappellent que la transformation de la matière se faisait non pas pour la production mais pour l'homme. L'alchimiste était, à l'image de tout homme, un ouvrier au fourneau et un philosophe. Les livres d'alchimie illustrés représentent sous ce double aspect la figure de ''l'alchimiste au travail''. Les sociétés économiques n'ont retenu que l'ouvrier au fourneau et se sont égarées dans la production de l'or vulgaire, oubliant l'essentiel : la recherche de l'or philosophal. Les fourneaux de l'alchimiste sont alors devenus les hauts fourneaux.

[1] Dédicace de *Terre des hommes*, in *Oeuvres complètes II*, p. 1058.
[2] *Terre des hommes* (chapitre I), in *Oeuvres complètes I*, pp. 179-180 [148].

On a perverti le sens du travail – de la façon où l'allumeur de réverbères rappelle *Les Temps modernes* de Chaplin – et l'on est passé de l'*échange* contre plus grand que soi aux *échanges* commerciaux[1]. C'est ainsi que l'on trouve une sévère critique des marchands et du commerce dans *Le Petit Prince* (le business-man) ou encore dans l'*Odyssée d'un chapeau haut de forme* – texte de jeunesse peu connu : le marchand, double renversé du gentleman, est présenté comme bassement cupide (« *le marchand me vendit un prix double de mon vrai prix : car il avait pour maxime de ne jamais manquer les occasions et... les billets de banque* »)[2]. Par opposition à ceux que Saint Exupéry nomme les sédentaires, à qui suffit le grain jeté comme l'on jette du grain au troupeau pour le nourrir, le Caïd de *Citadelle* recommande : « *Je veux qu'ils servent ma gloire quand ils flagellent les blés et qu'éclate autour l'écorce d'or. Car alors le travail qui n'était que fonction pour la nourriture devient cantique.* [Ceux qui] *mangent le blé* [...] *ceux-là, je les appelle sédentaires. Et je ne découvre plus, autour d'eux, comme une auréole, le poudroiement d'or du blé que l'on bat* »[3]. L'or des *blés* s'est dégradé en ce que l'on appelle trivialement du *blé* (l'argent)...

Saint Exupéry critique également le machinisme :

> « *– Bonjour, dit le petit prince.*
> *– Bonjour, dit l'aiguilleur.*
> *– Que fais-tu ici ? dit le petit prince.*
> *– Je trie les voyageurs, par paquet de mille, dit l'aiguilleur. J'expédie les trains qui les emportent, tantôt vers la droite, tantôt vers la gauche.*
> *Et un rapide illuminé, grondant comme le tonnerre, fit trembler la cabine d'aiguillage.*
> *– Ils sont bien pressés, dit le petit prince. Que cherchent-ils ?*
> *– L'homme de la locomotive l'ignore lui-même, dit l'aiguilleur* »[4].

Il y a un refus de la technique pour la technique – « *Mais la machine n'est pas un but.* [...] *c'est un outil* »[5] – qui coupe l'homme du monde, car elle le réduit à ses attributs et donc à sa seule utilité ; elle pervertit la vision du monde en plongeant dans l'inauthenticité les hommes qui ont perdu le sens des choses :

---

[1] *Citadelle* (chapitre LXXI), in *Oeuvres complètes II*, p. 531 [679].
[2] *Odyssée d'un chapeau haut de forme*, in *Oeuvres complètes I*, pp. 3-5.
[3] *Citadelle* (chapitre IX), in *Oeuvres complètes II*, pp. 398-399 [541].
[4] *Le Petit Prince* (chapitre XXII), in *Oeuvres complètes II*, pp. 300-301 [476-477].

« *Et gronda le tonnerre d'un troisième rapide illuminé.*
– Ils poursuivent les premiers voyageurs ? demanda le petit prince.
– Ils ne poursuivent rien du tout, dit l'aiguilleur »[1].

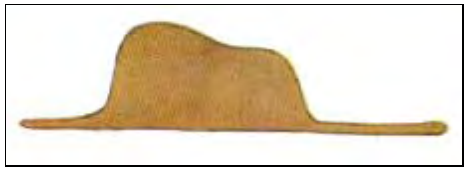
Il n'y a plus alors de quête de sens : les voyageurs errent sans but. On comprend mieux, dès lors, la remarque de l'aiguilleur :

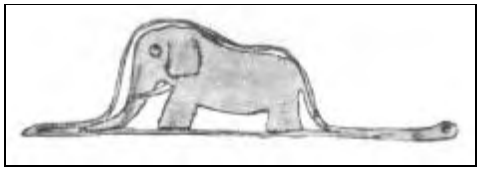
« *– Les enfants seuls savent ce qu'ils cherchent, fit le petit prince. Ils perdent du temps pour une poupée de chiffons, et elle devient très importante, et si on la leur enlève, ils pleurent...*
– Ils ont de la chance, dit l'aiguilleur »[1].

Ils ont la chance de pouvoir encore pleurer, car, eux, sont au moins attachés à leur poupée à qui ils donnent un sens – et c'est ce qui fait leur bonheur.

Au contraire des « *hommes* [qui] *dilapident ainsi leur bien le plus précieux : le sens des choses* »[2], Saint Exupéry pense qu'il existe une réalité supérieure et transcendante qui se dissimule derrière les apparences : « *J'ai toujours aimé le désert. On s'assoit sur une dune de sable. On ne voit rien. On n'entend rien. Et cependant quelque chose rayonne en silence* »[3].

Au petit prince qui demande « *S'il vous plaît... dessine-moi un mouton !* »[4], le narrateur – s'inspirant du mythe de la caverne – « *Prétentieux que vous êtes, leur dis-je, qui suivez la danse des ombres sur les murs avec l'illusion de connaître* [...] »[5] – recommande d'aller au-delà des images : « *L'essentiel est invisible pour les yeux* »[6] ou « *Ça, c'est la caisse. Le mouton que tu veux est dedans* »[7] ; c'est également l'exemple de l'éléphant caché dans le boa et que les adultes ne savent plus voir (cf. *Le Petit Prince* – chapitres I & II)[8].





[5] *Terre des hommes* (chapitre III), in *Oeuvres complètes I*, p. 198 [168].
[1] *Le Petit Prince* (chapitre XXII), in *Oeuvres complètes II*, pp. 300-301 [477].
[2] *Citadelle* (chapitre III), in *Oeuvres complètes II*, p. 378 [520].
[3] *Le Petit Prince* (chapitre XXIV), in *Oeuvres complètes II*, pp. 303-304 [479-480].
[4] *Le Petit Prince* (chapitre II), in *Oeuvres complètes II*, p. 237 [413].
[5] *Citadelle* (chapitre LXXVIII), in *Oeuvres complètes II*, p. 546 [694].
[6] *Le Petit Prince* (chapitre XXI), in *Oeuvres complètes II*, p. 298 [474].
[7] *Le Petit Prince* (chapitre II), in *Oeuvres complètes II*, p. 240 [416].
[8] *Le Petit Prince* (chapitre I & II), in *Oeuvres complètes II*, pp. 235-236 [411-412].

C'est en ce sens que nous parlons d'idéalisme platonicien : nous sommes passé de l'idéal comme horizon au sens nietzschéen à l'idéal comme réalité supra-sensible et métaphysique. On trouve ainsi chez Saint Exupéry un style à la recherche de la transcendance avec un certain goût de l'abstraction et des majuscules, caractéristique de l'idéalisme – quitte, parfois, à tomber dans l'emphase et la grandiloquence qu'on a pu, comme Brasillach, lui reprocher (« *l'auteur n'y évite pas la mauvaise, la très mauvaise rhétorique : ''Seul l'Esprit, conclut-il, s'il souffle sur la glaise, peut créer l'Homme''. Avec deux majuscules, deux de trop* »)[1].

Pourtant, contre toute attente, les textes de Saint Exupéry, sauf peut-être *Citadelle,* loin d'être arides et conceptuels, sont constellés de ce que nous appellerons notations sensibles – c'est-à-dire le plus souvent de descriptions concrètes.

Il peut s'attacher à de simples sensations et impressions, avec une courte notation, comme celle d'un sourire, ou, au contraire, faire une longue description :

> « *Mais quelle étrange leçon de géographie je reçus là ! Guillaumet ne m'enseignait pas l'Espagne* [...]. *Il ne me parlait ni d'hydrographie, ni de populations, ni de cheptel* [...] *mais de trois orangers qui, près de Guadix, bordent un champ : ''Méfie-toi d'eux, marque-les sur ta carte...'' Et les trois orangers y tenaient désormais plus de place que la Sierra Nevada.* [...] *Car l'Ebre seul, qui abreuve de grandes villes, intéresse les géographes. Mais non ce ruisseau caché sous les herbes à l'ouest de Motril, ce père nourricier d'une trentaine de fleurs. ''Méfie-toi du ruisseau, il gâte le champ...''* [...] *Dans le paradis du champ de secours, allongés sous les herbes, il me guettait à deux mille kilomètres d'ici. A la première occasion, il me changerait en gerbe de flammes...* [...] *Et, peu à peu, l'Espagne de ma carte devenait, sous la lampe, un pays de contes de fées* »[2].

Y a-t-il contradiction entre cet enracinement dans le sensible et l'idéalisme ?

Il ne s'agit pas seulement de ce que Barthes appelle *realia* ou *effets de réel* (l'illusion référentielle)[3] – procédé rhétorique qui, à force de détails concrets, finit par donner une épaisseur et de la vraisemblance au texte, particulièrement aux fictions romanesques. Cette accumulation de notations sensibles répond bien sûr à cette tâche mais est trop importante pour ne pas remplir aussi une autre fonction.

---

[1] Robert BRASILLACH, *L'action française*, 16 mars 1939.
[2] *Terre des hommes* (chapitre I), in *Oeuvres complètes I*, p. 176 [144-145].
[3] GENETTE & TODOROV, *Littérature et réalité* (chapitre III), Paris, Point Seuil, 1982, pp. 81-89.

En effet, contrairement à l'idéalisme dit classique d'un Platon par exemple, il n'y a pas de dévalorisation du sensible chez Saint Exupéry. Ainsi, dans *Vol de nuit*, au centre du livre, le chapitre X – où, avant son départ, le pilote s'équipe devant sa femme – constitue un passage extrêmement sensuel : « *Elle l'avait nourri, veillé et caressé* [...]. *Elle connaissait les sourires de cet homme, ses précautions d'amant* [...]. *Elle le chargeait de tendres liens : de musique, d'amour, de fleurs* [...]. *Elle posa la main sur cette épaule et s'émut de la sentir tiède* »[1].

Mais cette sensualité sert en réalité à mettre en valeur – par contraste – l'arrachement au monde sensible sans lequel il n'y a pas d'idéalisme (puisque celui-ci se définit par opposition à celui-là et vice-versa) : « *tout était calme et sûr ; mais il semblait à cette femme que l'on allait crier ''Aux armes !'' et qu'un seul homme, le sien, se dresserait. Il reposait encore mais son repos était le repos redoutable des réserves qui vont donner.* [...] *Il échappait aussi à sa douceur* »[1].

Ces notations sensibles servent donc de contrepoint à l'idéalisme, paradoxalement, *c'est par le sensible que l'on atteint l'invisible dont il est le reflet*.

> « *J'ai toujours aimé le désert. On s'assoit sur une dune de sable. On ne voit rien. On n'entend rien. Et cependant quelque chose rayonne en silence*
> *– Ce qui embellit le désert,* [...] *c'est qu'il cache un puits quelque part*
> *Je fus surpris de comprendre soudain ce mystérieux rayonnement du sable. Lorsque j'étais petit garçon j'habitais une ancienne maison, et la légende racontait qu'un trésor y était enfoui. Bien sûr, jamais personne n'a su le découvrir, ni peut-être même ne l'a cherché. Mais il enchantait toute cette maison. Ma maison cachait un secret au fond de son coeur...*
> *– Oui, dis-je au petit prince, qu'il s'agisse de la maison, des étoiles ou du désert, ce qui fait leur beauté est invisible !* »[2].

Bien plus, ces notations permettent en réalité de donner une *présence* et un *rayonnement* aux choses, parce que, plus que les choses elles-mêmes, c'est le sens des choses qui intéresse Saint Exupéry ; ce qui compte c'est le prolongement spirituel peut-être plus réel que les choses en soi : « *Mes songes sont plus réels que ces dunes, que cette lune, que ces présences. Ah ! Le merveilleux d'une maison n'est point qu'elle vous abrite ou vous réchauffe ni qu'on en possède les murs. Mais bien qu'elle ait lentement déposé en nous ces provisions de douceur* »[3].

---

[1] *Vol de nuit* (chapitre X), in *Oeuvres complètes I*, pp. 138-140 [107].
[2] *Le Petit Prince* (chapitre XXIV), in *Oeuvres complètes II*, pp. 303-304 [479-480].
[3] *Terre des hommes* (chapitre IV-4), in *Oeuvres complètes I*, p. 209 [179].

c) Le réalisme exupérien

Saint Exupéry postule donc l'existence d'une réalité supérieure. Mais, avant de s'intéresser à la nature de cette réalité supérieure, il convient tout d'abord de s'intéresser aux modalités d'« *existence* » de cette réalité supérieure.

A cet égard, sa réflexion sur Dieu s'avère assez révélatrice. Nous reviendrons plus tard sur la représentation que Saint Exupéry se fait de Dieu – cf. II.3.a : p. 152 – et il ne s'agit donc pas ici d'examiner ce qu'il en pense de façon générale mais d'étudier son approche de Dieu sous l'angle de son mode d'être au monde.

Dans *Courrier Sud*, le sermon du prêtre déçoit Bernis et ne le convainc pas car « *L'homme parut à Bernis désespéré parce qu'il ne criait pas pour obtenir un Signe. Parce qu'il ne proclamait pas un Signe. Parce qu'il se répondait à lui-même* »[1]. Ce que Saint Exupéry, qui n'était pas pratiquant, reproche au christianisme, c'est l'incarnation en Jésus-Christ de Dieu fait homme :

> « *Bernis n'entend plus la parole, mais quelque chose qui est en elle et qui revient comme un motif.*
> *– ... J'en ferai une chose humaine.*
> *Il s'inquiète.*
> *– De vos amours sèches, cruelles et désespérées, amants d'aujourd'hui, venez à moi, je ferai une chose humaine.*
> *De votre hâte vers la chair, de votre retour triste, venez à moi, je ferai une chose humaine...*
> *Bernis sent grandir sa détresse.*
> *– ... Car je suis celui qui s'est émerveillé de l'homme...*
> *Bernis est en déroute* »[1].

D'où aussi une sévère condamnation de toute représentation concrète de Dieu : « *la révélation et apparition d'archanges* [...] *est de mauvais guignol, car si Dieu me ressemble pour se montrer à moi il n'est point Dieu* »[2].

En effet, un dieu qui se laisse toucher n'est pas un dieu, car ce serait alors ramener Dieu à l'homme : on ne peut recevoir de réponse que d'un égal (« *je comprends bien qu'il soit de Ta majesté de Te taire* »)[3]. De même, pour la prière :

---

[1] *Courrier Sud* (2ème partie, chapitre XI), in *Oeuvres complètes I*, p. 79 [46].
[2] *Citadelle* (chapitre CXLII), in *Oeuvres complètes II*, p. 659 [810].
[3] *Citadelle* (chapitre LXXIII), in *Oeuvres complètes II*, pp. 535-537 [684-685].

« *Car je n'avais point touché Dieu, mais un dieu qui se laisse toucher n'est plus un dieu. Ni s'il obéit à la prière. Et pour la première fois, je devinais que la grandeur de la prière réside d'abord en ce qu'il n'y est point répondu et que n'entre point dans cet échange la laideur d'un commerce* »[1] ; attendre de Dieu une providentielle attention aux voeux humains, c'est réduire Sa Majesté à celle d'un banal tyran que peuvent fléchir des suppliques intéressées (« *Insensé qui espère la réponse de Dieu* »)[2]. Au contraire, « *Tu ne recevras point de signe car la marque de la divinité dont tu désires un signe c'est le silence même* »[3].

Ainsi, Dieu, dont la divinité auxiliaire est le silence, demeure caché : « *L'absence apparente de Dieu est témoignage de sa sublime présence* »[4] ; Dieu ne saurait être atteint, il reste inaccessible et irréductible à toute expression humaine ou conception intellectuelle – saisissable par la seule intuition à la manière de Pascal. Dieu est avant tout évidence (on ne cherche point ce que l'on ignore). Ainsi, « *Dieu n'est* lu *dans le monde que si la conscience décide de l'y reconnaître* »[4] ; et tout se passe comme si c'était cette démarche tâtonnante elle-même qui lui donnait sa réalité, comme si c'était l'aspiration qui donnait consistance à ce Dieu seulement possible. Convaincu qu'une approche humaine de Dieu est impossible et, en même temps, que l'homme sans Absolu est misérable, Saint Exupéry s'est en effet résolu à inventer Dieu comme nécessaire clef de voûte de l'univers : « *Dieu doit être inventé pour être découvert* ». « *Il y a en l'homme un primordial besoin de Dieu, mais c'est ce besoin même qui actualise Dieu* »[4].

> « *Beaucoup plus proche du ''Dieu des philosophes et des savants'' que du ''Dieu d'Abraham, d'Isaac et de Jacob'', le Dieu de* Citadelle *est le grand postulat nécessaire à une vision cohérente et entraînante de l'univers. L'homme a besoin d'un ''plus grand que soi'', mais ce ''plus grand que soi'' existerait-il sans l'homme lui-même ?* »[4].

L'homme ne peut vivre sans Absolu, Dieu naît du désir de lui qu'a l'homme. Mais Dieu meurt aussi si l'ardeur de l'homme s'éteint : la vérité de Dieu est dans la ferveur de l'homme (étant entendu que la Vérité est cela seul qui exalte).

---

[1] *Citadelle* (chapitre LXXIII), in *Oeuvres complètes II*, pp. 535-537 [684-685].
[2] *Citadelle* (chapitre XXXIX), in *Oeuvres complètes II*, p. 475 [620].
[3] *Citadelle* (chapitre LXXXVII), in *Oeuvres complètes II*, p. 559 [707].
[4] André DEVAUX, *Saint Exupéry*, Paris, Desclée de Brouwer, 1965.

Dieu, sommet d'une pyramide soigneusement hiérarchisée, est la structure ordonnatrice qui fait que le monde s'organise ; il est la force d'attraction qui ordonne la vie vers toujours plus de conscience : « *J'aime l'homme délivré par sa religion et vivifié par les dieux que je fonde en lui* »[1]. Et d'ajouter : « *Que m'importe que Dieu n'existe pas ! Dieu donne à l'homme de la divinité* »[2].

> « *Qu'est-ce donc, finalement, que le Dieu de* Citadelle *?*
> *Assurément pas la Personne suprême, incarnée en Jésus-Christ, qu'adorent les chrétiens, mais, bien plutôt, le point de convergence impersonnel où viennent confluer les* lignes de forces *suivies par tous ceux qui ne se satisfont pas de l'usuel et du matériel. Dieu est le nom de cette ''commune mesure'' à la recherche de laquelle Saint Exupéry avait voué son existence. Dieu est principe permanent d'union entre les hommes, caution du ''sens des choses'', car les hommes peuvent bien se passer de Dieu pour trouver des ''choses'', à la façon dont les porcs trouvent les truffes, mais comment sans Dieu obtenir le ''sens des choses'' ?* »[3].

Paradoxalement, Dieu, parce qu'il est complètement coupé des hommes, ne peut-être atteint que s'il est créé par eux (puisqu'il ne peut pas y avoir de communication ni de Révélation) ; Saint Exupéry emprunte donc un vocable religieux pour désigner un Absolu – pourtant relatif à l'homme – qui n'a plus grand chose à voir avec la religion : « *Dieu est vrai, mais créé peut-être par nous* » (*Carnets*).

Mais on est loin alors de l'idéalisme où l'Absolu est immuable et existe de toute éternité ; au contraire, cette conception de Dieu ressemble fort à du pragmatisme. D'autant plus que c'est précisément au problème de l'existence ou non de Dieu que s'intéresse le pragmatisme : « *Le problème principal auquel il* [W. James, fondateur de la doctrine] *applique la méthode pragmatiste* [...] *fut l'opposition entre le matérialisme et le théisme, et le concept au service duquel il mit ses dons dialectiques et rhétoriques était l'idée de Dieu* »[4].

Et cette question est résolue par James exactement de la même manière : « *Dieu est quelque chose dont on se sert* ». C'est-à-dire que la volonté d'y croire suffirait presque à le faire exister ; n'est-ce pas ce qu'affirme Saint Exupéry ?

---

[1] *Citadelle* (chapitre XXII), in *Oeuvres complètes II*, p. 442 [586].
[2] *Carnets* (I-217), in *Oeuvres complètes I*, p. 498.
[3] André DEVAUX, *Saint Exupéry*, Paris, Desclée de Brouwer, 1965.
[4] RECK, *W. James et l'attitude pragmatiste*, Paris, Seghers, 1967.

Comme il est impossible de savoir si Dieu existe en soi, Saint Exupéry et James appliquent le principe d'incertitude : dans le doute, qu'est-il le plus utile de penser ? La Vérité sera ce qui, pour nous, est le meilleur à croire ; ce qui ne signifie pas qu'elle soit indépendante de la réalité : « *Il ne suit pas de là que la vérité soit arbitraire. Une invention ne vaut que par son utilité pratique* »[1].

> « *La vérité n'est pas la copie d'une réalité toute faite, elle est une invention qui trouve dans le vécu son origine et sa fin. Elle a valeur pragmatique, c'est-à-dire existentielle. Ce qui ne veut pas dire qu'elle soit arbitraire. Il faut qu'elle ait prise sur les choses pour nous permettre de les manier. Mais d'une même réalité plusieurs images sont possibles. Celle-là seule est vraie qui donne à ''l'exister humain'' sa valeur la plus forte* »[1].

Le critérium de la Vérité est donc son utilité pratique : « *Ainsi une vérité, pour être viable, doit avoir sa racine dans des réalités ; mais ces réalités ne sont que le terrain sur lequel cette vérité pousse, et d'autres fleurs auraient aussi bien poussé là si le vent y avait apporté d'autres graines* »[1].

Et nous sommes frappé par l'image qui vient spontanément à l'esprit de Bergson, philosophe et exégète de James, poète et littérateur à ses heures (académicien et *Prix Nobel* de littérature), puisque c'est quasiment la même que Saint Exupéry développe dans *Terre des hommes* :

> « *La vérité, ce n'est point ce qui se démontre. Si dans ce terrain, et non dans un autre, les orangers développent de solides racines et se chargent de fruits, ce terrain-là c'est la vérité des orangers. Si cette religion, si cette culture, si cette échelle des valeurs, si cette forme d'activité et non telles autres, favorisent dans l'homme cette plénitude, délivrent en lui un grand seigneur qui s'ignorait, c'est que cette échelle des valeurs, cette culture, cette forme d'activité, sont la vérité de l'homme. La logique ? Qu'elle se débrouille pour rendre compte de la vie* »[2].

De même, l'un semble copier l'autre quand Bergson affirme « *Tandis que pour les autres doctrines une vérité nouvelle est une découverte, pour le pragmatisme c'est une invention* »[1] ; car Saint Exupéry ne dit rien d'autre : « *Newton n'a point ''découvert'' une loi longtemps dissimulée à la façon d'un rébus, Newton a effectué une opération créatrice* »[3].

---

[1] Henri BERGSON, *Préface*, in *Le Pragmatisme de James*, Paris, Flammarion, 1905.
[2] *Terre des hommes* (chapitre VIII-1), in *Oeuvres complètes I*, pp. 269-270 [245].
[3] *Terre des hommes* (chapitre VIII-3), in *Oeuvres complètes I*, p. 278 [254].

La conception que Saint Exupéry a du sacré plonge ses racines chez Nietzsche pour qui la réalisation du surhomme – l'Homme chez Saint Exupéry – passe par son élévation vers un niveau supérieur. Mais – s'il existe bien pour Saint Exupéry une réalité supérieure et transcendante – il s'agit d'une réalité construite par l'homme ; on est alors loin de l'idéalisme platonicien à la Vérité immuable :

> « [La vérité est d'ordinaire] *quelque chose qui préexisterait à nos affirmations. La vérité serait déposée dans les choses et dans les faits : notre science irait l'y chercher, la tirerait de sa cachette, l'amènerait au grand jour.* [...] *Nous définissons d'ordinaire le vrai par sa conformité à ce qui existe déjà : James le définit par sa relation à ce qui n'existe pas encore. Le vrai, selon William James, ne copie pas quelque chose qui a été ou qui est : il annonce ce qui sera, ou plutôt il prépare notre* action *sur ce qui va être. La philosophie a une tendance naturelle à vouloir que la vérité regarde en arrière, pour James elle regarde en avant* » [1].

Le pragmatisme affirme que nos concepts, quoique dépourvus d'objectivité théorique, possèdent une objectivité pratique – en tant qu'outils pour l'action. D'ailleurs, Saint Exupéry, loin d'être un idéaliste et un doux rêveur dépourvu de sens du concret, était, au contraire, débrouillard et doué d'un grand sens pratique puisqu'il est à l'origine d'une dizaine de brevets dont la liste figure en bibliographie (cf. p. 298). Et *pratique* vient du grec πραγμα qui signifie *action*.

2 / Une transcendance horizontale

L'Absolu tel que Saint Exupéry et le pragmatisme le conçoivent est subordonné à l'action : il perd son statut transcendant et devient l'auxiliaire de l'action (il s'agit d'une « *vérité toute pragmatique et qui postule l'action pour l'action* » selon l'expression de Benjamin Crémieux) – d'où la reconnaissance de Sartre et sa tentative d'annexion de Saint Exupéry à l'existentialisme.

Mais l'action est elle-même orientée par la communauté : le dépassement par l'action ne se comprend que dans un cadre collectif.

Le sacré s'établit alors au niveau horizontal de la communauté.

---

[1] Henri BERGSON, *Préface*, in *Le Pragmatisme de James*, Paris, Flammarion, 1905.

a) L'existentialisme chez Saint Exupéry

L'existentialisme n'est rien d'autre qu'une défiance envers la substance et la conviction que « *l'existence précède l'essence* »[1] ; l'homme – « *être qui existe avant de pouvoir être défini par aucun concept* [...]. *Cela signifie que l'homme existe d'abord, se rencontre, surgit dans le monde et se définit après* »[1] – l'homme se construit essentiellement par ses actes : il n'est *« rien d'autre que sa vie »* (Sartre)[1], ce qui est très proche de ce qu'affirme Saint Exupéry dans *Pilote de guerre* : « *Tu loges dans ton acte même. Ton acte, c'est toi* »[2].

On comprend dès lors l'importance accordée au motif de la main dans *Vol de nuit* – des mains de Roblet à celles de Fabien – puisqu'il faut *faire* pour *être*...

Pour l'existentialisme, l'homme est avant tout projet, c'est-à-dire qu'« *il n'existe que dans la mesure où il se réalise, il n'est donc rien d'autre que l'ensemble de ses actes, rien d'autre que sa vie* »[1]. Et *projet*, qui vient de *projeter*, signifie avant tout jaillissement, dynamisme et mouvement ; de même pour Saint Exupéry : « *Ceux-là qui ayant conquis se font sédentaires sont déjà morts* »[3].

On comprend mieux alors l'hommage que lui rend Merleau-Ponty dans *Sens et non-sens*[4], ainsi que celui de Sartre : « ... *Contre le subjectivisme et le quiétisme de nos prédécesseurs, il a su esquisser les grands traits d'une littérature du travail et de l'outil.* [...] *il est précurseur d'une littérature de construction qui tend à remplacer la littérature de consommation* »[5].

Construire était d'ailleurs l'un des projets de titres retenu au départ pour *Terre des hommes*, choisi parce qu'il fut jugé plus vendeur par l'éditeur (sic).

Saint Exupéry voit dans l'action un recours – classique – contre la mort, la justifiant ainsi par le seul fait qu'elle crée quelque chose qui survit à l'agent (« *Il existe peut-être quelque chose d'autre à sauver et de plus durable* »)[6].

---

[1] Jean-Paul SARTRE, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Nagel, p. 21-55.
[2] *Pilote de guerre* (chapitre XXI), in *Oeuvres complètes II*, p. 191 [346].
[3] *Citadelle* (chapitre VIII & IX), in *Oeuvres complètes II*, pp. 395-396 & 399 [537 & 542].
[4] Maurice MERLEAU-PONTY, *Sens et non-sens*, Paris, Nagel, 1948.
[5] Jean-Paul SARTRE, *Situations II*, Paris, Gallimard, 1948, p. 326.
[6] *Vol de nuit* (chapitre XIV), in *Oeuvres complètes I*, p. 152 [121].

Mais ce n'est pas toujours le cas (« *La danse passe comme un incendie* »)[1] et, le plus souvent, la finalité interne à l'acte même suffit. Il y a, selon E. W. Knight[2], une autonomie de l'acte : « *Le but peut-être ne justifie rien* » (*Vol de nuit*). Car l'action n'est pas dirigée par un principe, c'est elle qui crée le principe et donne sens aux choses. A cet égard, le monologue intérieur de Rivière – au chapitre XIV de *Vol de nuit* – est très révélateur. Il cherche à se justifier et, après plusieurs pages, le passage se clôt sur cette affirmation : « *Sinon l'action ne se justifie pas* »[1] ; dire ceci, c'est faire découler le principe de l'action et non l'inverse ! C'est pour justifier l'action que Rivière a invoqué différentes raisons ! L'action n'est pas la conséquence. L'action, qui était moyen, devient le but : « *Peu importe le destin du geste* »[2], car « *seule compte la démarche* »[3].

Les faiblesses et les doutes des héros de *Vol de nuit* s'estompent devant « *le caractère sacré de l'aventure* »[4]. Confondue avec l'action, celle-ci donne en effet un sens à leur vie : elle offre des émotions uniques et leur permet de vivre intensément ; l'homme se réalise ici par ses actes. La structure générale du récit – temporalité resserrée, simultanéité, focalisation multiple – les dialogues ou les messages réduits à l'essentiel intensifient l'action. Dès le premier chapitre, le lecteur est plongé et entraîné dans l'activité du vol et du pilotage – comme le montre le nombre des verbes d'action présents ainsi que l'usage du passé simple (temps du premier plan dans le récit, c'est-à-dire temps de l'action par excellence) :

> « *Il tapota le tableau de distribution électrique, toucha les contacts un à un, remua un peu, s'adossa mieux, et chercha la position la meilleure pour bien sentir les balancements des cinq tonnes de métal qu'une nuit mouvante épaulait. Puis il tâtonna, poussa en place sa lampe de secours, l'abandonna, la retrouva, s'assura qu'elle ne glissait pas, la quitta de nouveau pour tapoter chaque manette, les joindre à coup sûr, instruire ses doigts pour un monde aveugle. Puis, quand ses doigts le connurent bien, il se permit d'allumer une lampe, d'orner sa carlingue d'instruments précis, et surveilla sur les cadrans seuls son entrée dans la nuit, comme une plongée. Puis, comme rien ne vacillait, ni ne vibrait, ni ne tremblait, et que demeurait fixes son gyroscope, son altimètre et le régime du moteur, il s'étira un peu, appuya sa nuque au cuir du siège, et commença cette profonde méditation du vol, où l'on savoure une espérance inexplicable* ».

---

[1] *Citadelle* (chapitre IX), in *Oeuvres complètes II*, p. 399 [542].
[2] KNIGHT, *Literature considered as a philosophy*, London, Routledge & Kegan, 1957.
[3] *Citadelle* (chapitre XLIX), in *Oeuvres complètes II*, p. 490 [636].
[4] *Vol de nuit* (chapitre IV), in *Oeuvres complètes I*, p. 121 [89].

Au-delà du sens de l'Absolu, ce que Saint Exupéry recherche surtout, c'est donc l'action, l'action brute, l'action en elle-même (« *Je n'éprouve rien d'autre que le plaisir physique d'actes nourris de sens qui se suffisent à eux-mêmes* »)[1].

Le sacré ne serait qu'une dégradation et qu'un sous-produit de l'action : « *Tu es malheureux, faute d'agir, car la marche seule est exaltante* »[2].

De même qu'il refuse de voir dans le travail une simple « *production* », Saint Exupéry voit dans l'action un moyen de formation de l'individu même : l'homme apprend ainsi à s'éprouver et découvre alors ses responsabilités ; et cette assomption morale est finalement plus importante que le résultat obtenu.

Ainsi, « *le bonheur* [c'est] *la démarche d'obtenir* »[3].

b) Sacrifice et échange contre plus grand que soi

A la différence d'un Malraux par exemple, Saint Exupéry ne développe pourtant pas un culte de l'action qu'il exalterait en mystique de l'aventure et, au terme d'« *action* », il préfère d'ailleurs les termes d'« *oeuvre* » ou d'« *échange* ».

L'action permet en effet de créer une oeuvre et de s'échanger contre elle : « ''Qu'y a-t-il, savetier, qui te rend si joyeux ?'' *Mais je n'écoutais point la réponse, sachant qu'il se tromperait et me parlerait de l'argent gagné ou du repas qu'il attendait et du repos. Ne sachant point que son bonheur était de se transfigurer en babouche d'or* »[4] récite le Caïd de *Citadelle* qui achève son propos par une phrase nominale mettant en valeur l'échange essentiel. Et d'expliquer par ailleurs : « *Ainsi ont-ils travaillé toute leur vie pour un enrichissement sans usage, tout entiers échangés contre l'incorruptible broderie... n'ayant accordé qu'une part du travail pour l'usage et toutes autres parts pour la ciselure, l'inutile qualité du métal, la perfection du dessin, la douceur de la courbe, lesquelles ne servent à rien sinon à recevoir la part échangée et qui dure plus que la chair* »[5].

---

[1] *Pilote de guerre* (chapitre V), in *Oeuvres complètes II*, p. 131 [284].
[2] *Citadelle* (chapitre CLXXIV), in *Oeuvres complètes II*, p. 716 [870].
[3] *Citadelle* (chapitre XXIX), in *Oeuvres complètes II*, p. 452 [597].
[4] *Citadelle* (chapitre VI), in *Oeuvres complètes II*, p. 390 [533].
[5] *Citadelle* (chapitre VI), in *Oeuvres complètes II*, p. 387 [530].

Car l'intuition nourricière de la méditation de Saint Exupéry est un sentiment aigu et tragique de la fragilité de l'homme – sentiment qui se heurte à une exigence passionnée de durée : « *Car moi*, chante à plusieurs reprises le récitant de *Citadelle, je respecte d'abord ce qui dure plus que les hommes* »[1].

A quoi bon l'amour ? Ce n'est pas lui qui sauve de la mort, nous apprendra *Vol de nuit*. Au lieu que l'action, elle, peut sauver dans le sens où elle construit des choses qui survivent à leur créateur : « *Mais il faut bâtir le grand caisson pour recevoir ce qui restera d'eux. Et le véhicule pour l'emporter. Car, moi, je respecte d'abord ce qui dure plus que les hommes. Et sauve ainsi le sens de leurs échanges* »[2]. Ce qui fait la valeur de l'aiguière d'argent, c'est que le ciseleur l'a travaillée et y a transféré une partie de son être périssable.

De même en ce qui concerne les pyramides d'Égypte, quatre fois millénaires, les temples incas ou toute autre construction :

> « *Un ingénieur avait dit un jour à Rivière, comme ils se penchaient sur un blessé, auprès d'un pont en construction : ''*Ce pont vaut-il le prix d'un visage écrasé ?*'' Pas un des paysans, à qui cette route était ouverte, n'eût accepté, pour s'épargner un détour par le pont suivant, de mutiler ce visage effroyable. Et pourtant l'on bâtit des ponts. L'ingénieur avait ajouté : ''*L'intérêt général est formé des intérêts particuliers : il ne justifie rien de plus. – Et pourtant, lui avait répondu plus tard Rivière, si la vie humaine n'a pas de prix, nous agissons toujours comme si quelque chose dépassait, en valeur, la vie humaine...*''* [...] *Il existe peut-être quelque chose d'autre à sauver et de plus durable ; peut-être est-ce à sauver cette part-là de l'homme que Rivière travaille ? Sinon l'action ne se justifie pas* »[3].

L'hypallage « *mutiler ce visage effroyable* » – avant même d'être mutilé le visage est déjà effroyable – renforce d'ailleurs l'impression de simultanéité et d'échange (même si d'un point de vue logique l'analogie ne fonctionne pas complètement dans le sens où il s'agit d'un accident involontaire – non d'un échange).

Mais il y a aussi de faux échanges à l'image du vaniteux ou du businessman du *Petit Prince* (chapitres XI & XIII).

---

[1] *Citadelle* (chapitre VI), in *Oeuvres complètes II*, p. 386 [529].
[2] *Citadelle* (chapitre VI), in *Oeuvres complètes II*, p. 386 [529].
[3] *Vol de nuit* (chapitre XIV), in *Oeuvres complètes I*, pp. 151-152 [120-121].

Il ne s'agit pas de succomber à l'illusion de l'échange comme ces financiers à qui il arrive d'échanger « *une fortune durement acquise par la concussion, la prévarication, l'accaparement, l'exploitation de l'esclavage, les nuits blanches brûlées à des travaux de procédure et en rongeantes additions de comptable, en une noisette large comme l'ongle et d'apparence de verre taillée* » mais qui, par la vertu du diamantaire et parce qu'elle était issue du cérémonial des fouilles, avait, pour ceux qui s'étaient échangés en elle, valeur de « *lueur d'abeilles* ».

En confondant ainsi échange et possession, on ne se trouve en présence que d'une « *verroterie inutile* »[1] : « *Le diamant vaut quand tu l'extrais, quand tu le vends, quand tu le donnes, quand tu le perds, quand tu le retrouves, quand il pare un front pour une fête. Je ne sais rien du diamant usuel. Le diamant de tous les jours n'est que caillou vide* »[2].

Il ne s'agit pas non plus de s'échanger en des objets qui apporteraient la gloire. Les vaniteux ont cessé de vivre puisqu'ils exigent d'abord de recevoir : « *ceux qui n'échangent plus rien d'eux-mêmes et reçoivent d'autrui leur nourriture, fut-elle la mieux choisie et la plus délicate, ceux-là même qui, subtils, écoutent les poèmes étrangers sans écrire leurs propres poèmes jouissent de l'oasis sans la vivifier, usent de cantiques qu'on leur fournit, ceux-là s'attachent d'eux-mêmes à leurs râteliers dans l'étable et, réduits au rôle de bétail, sont prêts pour l'esclavage* »[3].

---

[1] *Citadelle* (chapitre CXII), in *Oeuvres complètes II*, p. 604 [754].
[2] *Citadelle* (chapitre CXCVI), in *Oeuvres complètes II*, p. 768 [918].
[3] *Citadelle* (chapitre VII), in *Oeuvres complètes II*, p. 393 [536].

La pointe ultime de l'action véritable réside au contraire dans le sacrifice : « *L'acte essentiel ici a reçu un nom. C'est le sacrifice* »[1] ; c'est ainsi le sujet de *Pilote de guerre* – récit du sacrifice : « *Nous sommes fin mai, en pleine retraite, en plein désastre. On sacrifie des équipages comme on jetterait des verres d'eau dans un incendie de forêt* »[2]. Il s'agit alors de chercher à comprendre la défaite – de rechercher un sens et une signification à ce sacrifice qui semble absurde.

Par sacrifice, Saint Exupéry entend quelque chose de bien précis : « *Sacrifice ne signifie ni amputation, ni pénitence.* [...] *Il est un don de soi même à l'Être* »[3]. Nous pourrions proposer comme définition la formule un peu paradoxale de destruction sans anéantissement. Car, en réalité, il ne s'agit pas d'une expiation, mais, par un abandon matériel, d'un gain sur un autre plan – spirituel :

> « *Elle* [Anne Morrow-Lindbergh] *a retrouvé le vieux mythe du sacrifice qui délivre. Nous connaissions déjà ces arbres qu'il faut tailler pour qu'ils forment des fruits, nous connaissions déjà ces hommes qui, dans la prison de leur monastère, découvrent l'étendue spirituelle, et, de renoncement en renoncement, gagnent la plénitude* »[4].

Originellement le sacrifice compense un déséquilibre avec le monde surnaturel (l'immolation d'une victime par exemple permet de calmer la colère des dieux) ; et, ce qu'il importe d'en retenir, c'est qu'il établit une relation avec l'au-delà : « *Pour le sacrifice il faut un dieu comme le domaine ou la communauté ou le temple, lequel reçoit la part que tu délègues et en laquelle tu t'échanges* »[5].

Quelque chose subsiste dans le sens où « *Il existe peut-être quelque chose d'autre à sauver et de plus durable* »[6]. Le sacrifice est un échange contre plus grand que soi et suppose une réalité transcendante ; c'est – selon l'étymologie – un moyen d'accès au sacré privilégié : « *Car, moi, je respecte d'abord ce qui dure plus que les hommes. Et sauve ainsi le sens de leur échange.* [...] *Et désormais les voilà qui s'échangent dans la joie contre plus précieux qu'eux-mêmes* »[7].

---

[1] *Pilote de guerre* (chapitre XXVII), in *Oeuvres complètes II*, p. 221 [377].
[2] *Pilote de guerre* (chapitre I), in *Oeuvres complètes II*, p. 114 [267].
[3] *Pilote de guerre* (chapitre XXVII), in *Oeuvres*, p. 377. Problème de variante.
[4] Préface au *Vent se lève*, in *Oeuvres complètes I*, p. 438.
[5] *Citadelle* (chapitre CXXVIII), in *Oeuvres complètes II*, p. 636 [787].
[6] *Vol de nuit* (chapitre XIV), in *Oeuvres complètes I*, p. 152 [121].
[7] *Citadelle* (chapitre VI), in *Oeuvres complètes II*, p. 386 [529].

Le sacrifice – dont « *Le principe* [...] *est la destruction mais* [...] *destruction* [qui] *n'est pas anéantissement* »[1] – n'est ni prise gratuite de risques ni suicide : « *Et il ne s'agit pas de vivre dangereusement. Cette formule est prétentieuse.* [...] *Ce n'est pas le danger que j'aime. Je sais ce que j'aime. C'est la vie* »[2].

> « *On veut confondre de tels hommes avec les toréadors ou les joueurs. On vante leur mépris de la mort. Mais je me moque bien du mépris de la mort. S'il ne tire pas ses racines d'une responsabilité acceptée, il n'est que signe de pauvreté ou d'excès de jeunesse. J'ai connu un suicidé jeune. Je ne sais plus quel chagrin d'amour l'avait poussé à se tirer soigneusement une balle dans le coeur. Je ne sais à quelle tentation littéraire il avait cédé en habillant ses mains de gants blancs, mais je me souviens d'avoir ressenti en face de cette triste parade une impression non de noblesse mais de misère* »[3].

Saint Exupéry condamne ce geste, enveloppé de surcroît d'un romantisme dérisoire. Il revient dans *Citadelle* sur cet abandon délibéré de la vie : « *Mais il convient de distinguer le sacrifice par amour, lequel est noble, du suicide par désespoir, lequel est bas ou vulgaire.* [...] *L'honneur est rayonnement non du suicide mais du sacrifice* »[4]. Le suicide apparaît ici comme une parodie de sacrifice, « *la fausse monnaie de la grandeur* » selon l'expression de Michel Quesnel[5].

Le rejet du suicide vient de ce qu'il n'entraîne pas une adhésion à la communauté comme dans un sacrifice consenti (qui permet au contraire « *de participer. D'Être lié. De communier.* [...] *D'être plus que moi-même* »[6]) ; c'est à l'opposé un retrait de celle-ci : « *Le sacrifice perd toute grandeur s'il n'est plus qu'une parodie ou un suicide. Il est beau de se sacrifier : quelques-uns meurent pour que les autres soient sauvés* »[7]. Il n'y a pas non plus d'enrichissement commun, c'est un acte stérile, égoïste et individualiste : « *Elle* [la fraternité] *se noue dans le seul sacrifice. Elle se noue dans le don commun à plus vaste que soi* »[8].

---

[1] Georges BATAILLE, *L'Érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 1957, p. 58.
[2] *Terre des hommes* (chapitre VII-6), in *Oeuvres complètes I*, p. 264 [238].
[3] *Terre des hommes* (chapitre II-2), in *Oeuvres complètes I*, p. 197 [167].
[4] *Citadelle* (chapitre CXXVIII), in *Oeuvres complètes II*, p. 636 [787].
[5] Michel QUESNEL, « *Lire Citadelle* », in *Cahier Saint Exupéry N° III*, Paris, N.R.F., 1989.
[6] *Pilote de guerre* (chapitre XXII), in *Oeuvres complètes II*, p. 200 [355].
[7] *Pilote de guerre* (chapitre XIII), in *Oeuvres complètes II*, p. 154 [308]
[8] *Pilote de guerre* (chapitre XXVII), in *Oeuvres complètes II*, p. 223 [380].

c) Le sens de la communauté : les liens humains

Pour Saint Exupéry, le dépassement ne se conçoit que dans un cadre collectif. On sait ainsi par Denis de Rougemont – ami intime du couple, venu le rejoindre lors de son exil aux États-Unis à Long Island durant la guerre – quelle tendresse Saint Exupéry éprouvait pour l'allumeur de réverbères du *Petit Prince*, car, au rebours du roi, du vaniteux ou encore du businessman, qui ne songent qu'à eux-mêmes, l'allumeur de réverbères s'active non pour lui mais pour respecter la consigne et éclairer les autres : « *Celui-là, se dit le petit prince, tandis qu'il poursuivait plus loin son voyage, celui-là serait méprisé par tous les autres, par le roi, par le vaniteux, par le buveur, par le businessman. Cependant c'est le seul qui ne me paraisse pas ridicule. C'est, peut-être, parce qu'il s'occupe d'autres choses que de soi-même* »[1]. L'intérêt d'un métier ne vient alors pas tant de son contenu que de la mise en rapport des hommes les uns entre eux et des liens qu'il développe : « *La grandeur d'un métier est, peut-être, avant tout d'unir les hommes : il n'est qu'un luxe véritable, et c'est celui des relations humaines* »[2].

[1] *Le Petit Prince* (chapitre XIV), in *Oeuvres complètes II*, p. 278 [454].
[2] *Terre des hommes* (chapitre II-1), in *Oeuvres complètes II*, p. 189 [158].

Pierre Henri Simon note à cet égard : « *Voici que l'aviateur qui affronte la mort en franchissant les Andes et les déserts africains n'est pas seulement un héros qui édifie, par le courage, la conscience solitaire de sa valeur, mais un frère des hommes, qui les sert par son action, et surtout qui les rencontre dans le partage de la foi et des risques* »[1].

On comprend mieux alors l'affirmation suivante : « *Être homme, c'est précisément être responsable* »[2] ; la responsabilité des uns envers les autres, c'est-à-dire la solidarité, est ce qui lie les hommes entre eux et Saint Exupéry d'ajouter juste après à ce sujet : « *C'est être fier d'une victoire que les camarades ont remportée. C'est sentir, en posant sa pierre, que l'on contribue à bâtir le monde* »[2].

Auparavant Saint Exupéry était revenu sur l'accident de Guillaumet dans les Andes et les circonstances de son retour : sur le point d'abdiquer et de tout abandonner – « *Ton retour, Guillaumet, tu décidais, avare, de nous le refuser* »[3] – Guillaumet se souvient brusquement de la nécessité qu'on retrouve son corps pour que sa famille puisse toucher la police d'assurance qu'il a souscrite et il se relève, non pour lui et sa propre survie mais pour les autres et sa famille.

Si Saint Exupéry exalte le dépassement de soi chez Guillaumet – « ''Ce que j'ai fait, je le jure, aucune bête ne l'aurait fait.'' *Cette phrase, la plus noble que je connaisse, cette phrase qui situe l'homme, qui l'honore, qui rétablit les hiérarchies vraies, me revenait à la mémoire* »[4] – c'est pour aussitôt nuancer son propos : « *Si on lui parlait de son courage, Guillaumet hausserait les épaules.* [...] *Sa véritable qualité n'est point là. Sa grandeur, c'est de se sentir responsable. Responsable de lui, du courrier et des camarades qui espèrent.* [...] *Responsable un peu du destin des hommes dans la mesure de son travail* »[2]. Le dépassement de l'individu ne prend en effet de valeur que s'il s'affirme dans un cadre collectif.

De même en ce qui concerne son propre accident dans le désert de Libye en 1935 lorsqu'il tente le raid Paris - Saigon sur son Simoun avec son mécanicien Prévot en vue de battre le record d'André Japy :

---

[1] Pierre-Henri SIMON, in *Saint Exupéry*, Paris, Hachette, coll. « *Génies et réalités* », 1963, p. 190.
[2] *Terre des hommes* (chapitre II-2), in *Oeuvres complètes I*, p. 197 [166].
[3] *Terre des hommes* (chapitre II-2), in *Oeuvres complètes I*, p. 195 [164]
[4] *Terre des hommes* (chapitre II-2), in *Oeuvres complètes I*, p. 196 [165]

> « ‘‘Si vous croyez que c’est sur moi [que je pleure]...’’ *Oui, oui, voilà ce qui est intolérable. Chaque fois que je revois ces yeux qui attendent, je ressens une brûlure.* [...] *Là-bas on crie au secours, on fait naufrage ! C’est un étrange renversement des rôles* [...]. *Mais ces cris que l’on va pousser là-bas, ces grandes flammes de désespoir... je n’en supporte pas l’image. Je ne puis pas me croiser les bras devant ces naufrages !* [...] *Patience ! ... Nous arrivons ! ... Nous arrivons ! ... Nous sommes les sauveteurs* »[1].

Il est assez remarquable de constater que jusqu’à l’accident le récit s’effectue à la première personne du singulier (vingt-cinq occurrences du pronom personnel « *je* »), mais qu’à partir de l’accident le récit bascule à la première personne du pluriel et acquiert ainsi une dimension collective (« *J’ai trop parlé de quelques-uns et j’aimerais parler de tous* »)[2] : la lutte qu’ont menée Saint Exupéry et son mécanicien ne visait pas leur survie mais leur réintégration dans la communauté. Et on constate exactement le même effet en ce qui concerne *Pilote de guerre* où le « *je* » de narration passe au « *nous* » au dernier chapitre...

Si le sacré se comprend comme ce qui donne accès à plus grand que soi, on mesure alors la distance qui sépare la conception de départ du dépassement de soi individuel de la conception présente : le sacré est soumis à l’action, mais celle-ci est elle-même orientée par la communauté ; il est assez révélateur que le titre de *Terre des hommes* soit au pluriel et non *Terre de l’Homme* au singulier.

Et ce sacré, qui, déjà, n’avait plus en soi de réalité ontologique, qui était construit et immanent, s’aligne désormais sur l’horizontalité de la communauté : il a renoncé au jaillissement vers le niveau supérieur et nietzschéen du surhomme pour se développer au milieu des hommes ordinaires...

A la fin de *Terre des hommes*, Saint Exupéry relate son expérience de la guerre civile espagnole dont il fut témoin en tant que grand reporter envoyé par *L’Intransigeant*. S’adressant au sergent espagnol, il déclare : « [...] *tu éprouvais ici le sentiment de t’accomplir, tu rejoignais l’universel ; voici que toi, le paria, tu étais reçu par l’amour* »[3]. Clément Borgal commente cela de la façon suivante :

---

[1] *Terre des hommes* (chapitre VII-4), in *Oeuvres complètes I*, pp. 250 [223-224].
[2] *Terre des hommes* (chapitre VIII-1), in *Oeuvres complètes I*, p. 270 [245].
[3] *Terre des hommes* (chapitre VIII-2), in *Oeuvres complètes I*, p. 276 [251].

> « *Prenons bien garde cependant de ne pas donner à ce mot* amour *son sens banal, alourdi de sentimentalité ou de complaisance réciproque. L'amour exupérien est communion, don de soi* [on pourrait ajouter : responsabilité] *; non point passion, huis-clos, égoïsme à deux ou à plusieurs, cercle vicieux. Là encore, il importe de ne pas se laisser duper par le langage, qui donne des apparences d'altruisme à l'égocentrisme le plus redoutable. L'attachement exclusif à un être ne saurait définir le véritable amour, mais la rencontre de deux êtres dans le même attachement à une réalité extérieure :* ''Liés à nos frères par un but commun et qui se situe en dehors de nous, alors seulement nous respirons et l'expérience nous montre qu'aimer ce n'est point nous regarder l'un l'autre, mais regarder ensemble dans la même direction''[1] »[2].

Le sergent s'accomplit ici par l'amour, c'est-à-dire par la communion – par l'union aux autres membres de la communauté.

D'où la récurrence de l'image du pain partagé, d'ailleurs associé au vocabulaire religieux, aussi bien dans *Terre des hommes* que dans *Pilote de guerre* où le chapitre XXIV constitue une longue méditation sur le pain :

> « *Mais l'on m'a installé, de force, entre la nièce et la fermière.* [...] *Et ce n'est pas aux seuls camarades que je me découvre lié. C'est, à travers eux, à tout mon pays.* [...] *Mon fermier distribue le pain dans le silence.* [...] *Il assure, pour la dernière fois peut-être, comme l'exercice d'un culte, ce partage.* [...] *Le blé est autre chose qu'un aliment charnel.* [...] *Nous avons appris à reconnaître, dans le pain, un instrument de la communauté des hommes, à cause du pain à rompre ensemble.* [...] *La saveur du pain partagé n'a point d'égale. Or voici que tout le pouvoir de cet aliment spirituel, du pain spirituel qui naîtra de ce champ de blé, est en péril. Mon fermier, demain, en rompant le pain, ne servira plus, peut-être, la même religion familiale* »[3].

On comprend mieux dès lors une notation qui paraîtrait sinon comique du moins anecdotique. Évoquant la dislocation d'un village, Saint Exupéry raconte :

> « *Ils discutent. Ils tombent d'accord. Ils resteront. Quelques-uns s'éloignent pour en prêcher d'autres. Mais voici qu'ils reviennent découragés :*
> *– Ça ne va pas. Nous sommes obligés de partir aussi.*
> *– Pourquoi ?*
> *– Le boulanger est parti* »[4].

Sans boulanger, pas de pain à partager et la cohésion du village éclate.

---

[1] *Terre des hommes* (chapitre VIII-2), in *Oeuvres complètes I*, p. 277 [252].
[2] Clément BORGAL, *Saint Exupéry, mystique sans la foi*, Paris, Éditions du Centurion, 1964, p. 96
[3] *Pilote de guerre* (chapitre XXIV), in *Oeuvres complètes II*, pp. 206-207 [362-363].
[4] *Pilote de guerre* (chapitre XVI), in *Oeuvres complètes II, p.* 166 [319].

Voilà pourquoi le bagne s'avère être objet d'une expérience aussi horrible, parce qu'il retranche de la communauté humaine : « *Celui qui donne un coup de pioche veut connaître un sens à son coup de pioche.* [...] *Le bagne ne réside point là où des coups de pioche sont donnés. Il n'est pas d'horreur matérielle. Le bagne réside là où des coups de pioche sont donnés qui n'ont point de sens, qui ne relient pas celui qui les donne à la communauté des hommes* »[1].

La communauté – que Saint Exupéry appelle également « *civilisation* » ou « *Empire* » – ne se définit donc pas tant par l'ouvrage collectif et par ses réalisations matérielles que par son patrimoine spirituel qui relie les hommes entre eux : la civilisation, c'est tout ce que les hommes créent, qui les dépasse.

On ne meurt pas pour des objets périssables mais pour l'invisible noeud qui noue les hommes entre eux et les change en domaine, en empire, en civilisation au visage reconnaissable et familier. Cette solidarité, cette fraternité, ces liens manifestent le caractère transcendant de la communauté : « *Quant à la fraternité véritable entre camarades, je ne l'ai jamais rencontrée que sous Daurat ou dans la guerre. Là où les hommes étaient soumis à autre chose que soi, dépendants l'un de l'autre et hiérarchisés comme les cellules dans l'arbre. Des hommes ne peuvent être frères qu'en ce qui les transcende, religion familiale, ligne, patrie* »[2]. Saint Exupéry reprend volontiers l'image du temple ou de la cathédrale auxquels tous collaborent à leur mesure (*Pilote de guerre*, chapitre XXV)[3] : « *Quand nous prendrons conscience de notre rôle, même le plus effacé, alors seulement nous serons heureux* »[4]. Ainsi note-t-il dans *Terre des hommes* : « *Et ainsi jusqu'au simple berger. Car celui-là qui veille modestement quelques moutons sous les étoiles, s'il prend conscience de son rôle, se découvre plus qu'un serviteur. Il est une sentinelle. Et chaque sentinelle est responsable de tout l'Empire* »[5].

Mais deux menaces guettent l'Empire...

---

[1] *Terre des hommes* (chapitre VIII-3), in *Oeuvres complètes I*, p. 279 [254].
[2] *Correspondance* (« *Lettre à Lewis Galantière* »), in *Oeuvres complètes II*, p. 990.
[3] *Pilote de guerre* (chapitre XXV), in *Oeuvres complètes II*, p. 216 [372].
[4] *Terre des hommes* (chapitre VIII-3), in *Oeuvres complètes I*, p. 281 [256].
[5] *Terre des hommes* (chapitre VIII-3), in *Oeuvres complètes I*, p. 281. Problème de variante.

La première contre civilisation est le règne de la masse qui écrase alors la qualité spirituelle par son primat affirmé pour la quantité : « *Qu'avions-nous à opposer aux religions de l'État ou de la Masse ?* » déclare Saint Exupéry dans *Pilote de guerre*, visant ainsi le fascisme et le communisme[1]. L'Empire ne se réduit pas à la somme des individus qui le composent mais à la qualité de ce qui les réunit, car « *L'homme n'est pas un bétail à l'engrais* »[2] :

> « *Cette morale* [de la Collectivité, i.e. de la contre civilisation] *expliquera clairement pourquoi l'individu se doit de se sacrifier à la Communauté. Elle n'expliquera plus, sans artifice de langage, pourquoi une Communauté se doit de se sacrifier pour un seul homme. Pourquoi il est équitable que mille meurent pour délivrer un seul de la prison de l'injustice. Nous nous en souvenons encore, mais nous l'oublions peu à peu. Et cependant c'est dans ce principe, qui nous distingue si clairement de la termitière, que réside, avant tout, notre grandeur* »[1].

La civilisation n'est pas juxtaposition, mais coordination : « *La cathédrale peut absorber les pierres qui y prennent un sens. Mais le tas de pierres n'absorbe rien et, faute d'être en mesure d'absorber, il écrase* »[3].

Or le second danger est précisément celui de la désunion et de la division. A cet égard, l'attitude de Saint Exupéry vis-à-vis de De Gaulle auquel il refusa de se rallier durant la guerre est assez révélatrice :

> « *D'ailleurs, mon crime est toujours le même : j'ai prouvé, aux États-Unis, qu'on pouvait être bon français, antiallemand, antinaziste, et ne pas plébisciter cependant le futur gouvernement de la France par le parti gaulliste.* [...] *De l'étranger, on peut servir la France, non la gérer. Le gaullisme devrait être une arme au combat, au service de la France. Mais on les injuriait en leur disant ça. Depuis trois ans je ne les ai jamais entendus parler que sur le gouvernement de la France.* [...] *La France n'est pas Vichy et la France n'est pas Alger et la France est dans les caves. Qu'elle s'offre les hommes d'Alger pour chefs, si ça lui plaît. ''Mais ils n'ont aucun droit''. Je suis d'ailleurs absolument certain qu'elle les plébiscitera. Par haine d'un Vichy malpropre et par ignorance de leur essence.* [...] *On n'évitera pas la terreur. Et cette terreur fusillera au nom d'un coran informulé. Le pire de tous* »[4].

---

[1] *Pilote de guerre* (chapitre XXVII), in *Oeuvres*, p. 378. Problème de variante.
[2] *Citadelle* (chapitre III), in *Oeuvres complètes II*, p. 376 [519].
[3] *Pilote de guerre* (chapitre XXVII), in *Oeuvres complètes II*, p. 225 [382].
[4] *Correspondance* (« *Lettre à Pierre Chevrier* »), in *Oeuvres complètes II*, pp. 978-979.

Saint Exupéry considère en effet que de Gaulle, par son intransigeance et son sectarisme envers ceux qui ne le rejoignent pas, est un facteur de division entre les Français (la propagande gaulliste s'en prend au gouvernement de Vichy avec tant de violence qu'elle ressemble parfois à une propagande antifrançaise).

Mais les gaullistes ne décolèrent pas (confer la fameuse controverse avec Jacques Maritain – alors célèbre, bien qu'un peu oublié aujourd'hui)[1], au point d'interdire ses livres en Afrique du Nord, car Saint Exupéry les a privés du prestige si grand dont il bénéficiait aux États-Unis, après la publication et le succès de *Pilote de guerre* (*Flight to Arras*) : « *Mais le crédit ''*énorme*'' (''*selon eux*'') dont j'ai disposé, je ne l'ai pas mis à leur service. Je suis le ''*grand responsable*'' de leur échec aux États-Unis.* [...] *Il est arrivé ici une grosse cargaison de livres des États-Unis. Les miens seuls ne sont pas en vente. Je suis un pestiféré...* »[2].

Et de laisser éclater sa colère dans la lettre suivante, la dernière adressée à Pierre Chevrier, le 30 juillet 1944, la veille de sa disparition : « *L'usine à haine, à irrespect qu'ils appellent le redressement* [...], *moi je m'en fous. Je les emmerde.* [...] *Leurs phrases m'emmerdent.* [...] *Leur polémique m'emmerde* [...] »[3].

Alors que Saint Exupéry rejette de Gaulle précisément à cause du manichéisme et du sectarisme dont il fait preuve, on l'accusera même d'être vichyste... puisqu'il n'est pas gaulliste ! Il s'agit d'une mauvaise querelle, qui s'appuie sur sa nomination – effectuée sans même le consulter – au Conseil national de Vichy (le régime du maréchal Pétain essayant également de récupérer son prestige). Il aura beau faire savoir qu'il refuse ce poste qu'il n'a pas demandé, le mal est fait et l'on en retrouvera la trace dans sa réponse à André Breton, lors d'une polémique avec lui, où il est encore obligé de se justifier...

Comme le note Raymond Aron dans la préface aux *Écrits de guerre*[4], Saint Exupéry refuse de s'engager d'un côté comme de l'autre, car il refuse la division des Français ; il lutte contre cet esprit de désunion, contre les idéologies partisanes, les querelles politiciennes et, selon lui, le sectarisme gaulliste.

---

[1] « *Appel aux Français* » et « *Lettre à Jacques Maritain* », in *Oeuvres complètes II*, pp. 69-87.
[2] *Correspondance* (« *Lettre à Pierre Chevrier* »), in *Oeuvres complètes II*, pp. 978-979.
[3] *Correspondance* (« *Lettre à Pierre Chevrier* »), in *Oeuvres complètes II*, pp. 979-980.
[4] Raymond ARON, Préface des *Écrits de guerre*, Paris, Gallimard, « *collection folio* », 1994, p. 7.

D'où, dans son désir d'unité, la crainte de l'épuration à la victoire et la crainte que celle-ci ne tourne au règlement de comptes et au « *bain de sang* » : « o*n fusillera beaucoup l'année prochaine et ce sera un peu mélancolique* »[1]. Et d'ajouter : « *Que je me trompe ou non, je continue de penser que le salut de mon pays ne réside point dans une épuration sanglante par les fanatiques du* ''parti unique'' [i.e. les gaullistes] »[2] – rejetant tout ce qui s'apparente à un « *coran* »[3], c'est-à-dire à un ensemble de vérités inébranlables et fanatiquement défendues.

3 / La perte de la transcendance

La désunion – qui fait éclater la communauté dans laquelle l'action et le sacrifice se fondent et interdit alors de la sorte l'accès au sacré – apparaît ainsi aux yeux de Saint Exupéry comme l'un des pires dangers qui puisse menacer la cohésion de l'Empire. C'est pourquoi Saint Exupéry cherche un principe unificateur à l'Empire. Ce principe unificateur, Saint Exupéry va l'appeler Dieu, sans pour autant faire référence à un quelconque sens religieux – n'étant lui-même d'ailleurs pas croyant ; il s'agit plutôt d'une utilisation heuristique désignant la « *clef de voûte et commune mesure* » de la communauté[4].

a) Dieu, clef de voûte et point de vue supérieur

Certains commentateurs notent que « *dans les derniers temps de sa vie, la pensée de Saint Exupéry prenait de plus en plus un tour religieux qui apparaît nettement dans la profession de foi par quoi se termine* Pilote de guerre. *Je n'écris pas ici qu'Antoine pratiquait, mais qu'il avait le sens profond de la vie spirituelle* »[5]. Mais qu'entend-on par « *sens profond de la vie spirituelle* » ?

---

[1] *Écrits de guerre* (« *Lettre au docteur Henri Comte* »), in *Oeuvres complètes II*, p. 353.
[2] *Écrits de guerre* (« *Lettre au conseiller R. Murphy* »), in *Oeuvres complètes I*, p. 326.
[3] *Correspondance* (« *Lettre à Pierre Chevrier* »), in *Oeuvres complètes II*, p. 978-979.
[4] *Citadelle* (chapitre CLVI), in *Oeuvres complètes II*, p. 685 [837].
[5] Pierre DALLOZ, « *Dernières rencontres* », in *Confluences*, VII[ème] année, N° 12-14, Paris, 1947.

Il faut auparavant éclaircir quelques points relatifs à la critique en ce qui concerne l'exégèse du champ religieux chez Saint Exupéry. Il convient en effet de mener un examen historique afin de distinguer les différentes écoles d'analyse et d'en saisir les enjeux : il existe ainsi trois grands courants interprétatifs.

Il n'est pas rare de constater que dans certaines études un peu anciennes, les commentateurs cherchent surtout à montrer – dans une lecture à sens unique – combien l'oeuvre de Saint Exupéry est « *nourrie de la vérité du Christ et secrètement orientée vers lui* »[1] : c'est notamment le cas du père Louis Barjon avec *Gide et Saint Exupéry, dialogue de deux ferveurs*[2] ou encore de Renée Zeller dans *La Grande Quête d'Antoine de Saint Exupéry dans* Le Petit Prince *et* Citadelle[2].

Il s'agit de ce que Marc Gagné qualifiera dans sa thèse de courant « *chrétien et annexionniste* »[3]. Clément Borgal, reprenant à son compte une formule de Luc Estang, dans *Saint Exupéry, mystique sans la foi*, s'inscrit à rebours de ce courant et tente de montrer que « *non seulement l'auteur de* Citadelle *n'est pas un saint mais qu'il n'est même pas chrétien* »[4] – mais sa démonstration reste parfois un peu maladroite et ce dernier sera lui-même critiqué – non pas tant sur le fond que sur la forme – par une troisième génération plus modérée dont les représentants sont André Devaux[5] et Marc Gagné, expliquant à propos de Borgal :

> « *Ce dernier manque d'objectivité. Il s'inscrit en réaction contre certaines tendances chrétiennes et annexionnistes dont la représentante la plus connue est Renée Zeller. Mais il n'a pas su se garder d'arguments et de pirouettes exégétiques qui nous laissant tantôt sceptique, tantôt un peu ahuri. À titre d'exemple, signalons par quels raisonnements il en arrive, partant d'une phrase, en apparence au moins anodine, à conclure que la conception exupérienne de la charité se dissocie dangereusement (''*ombre inquiétante*'') de la conception chrétienne. Saint Exupéry a dit que l'homme est ''*route vers Dieu*''. Route se traduit en anglais par* way. *Mais* way *peut signifier, si on le retraduit en français,* moyen. *Après cet itinéraire surprenant, la phrase de Saint Exupéry apparaît ainsi travestie :* l'homme est moyen pour atteindre Dieu. ''Je ne serais pas loin de voir dans ce glissement une nouvelle entorse à l'orthodoxie'' *(op. cité p. 172)* »[3].

---

[1] Louis BARJON, *Gide et Saint Exupéry, dialogue de deux ferveurs*, Paris, Études, 1952.
[2] Renée ZELLER, *La Grande Quête d'Antoine de Saint Exupéry*, Paris, Alsatia, 1951.
[3] Marc GAGNE, *Le Problème du langage dans l'oeuvre de Saint Exupéry*, Laval, Québec, 1967.
[4] Clément BORGAL, *Saint Exupéry, mystique sans la foi*, Éditions du Centurion, 1964.
[5] André DEVAUX, *Le Sens de la vie selon Saint Exupéry*, Gand, Synthèses, 1956.
André DEVAUX, *Teilhard de Chardin et Saint Exupéry*, Paris, Éditions universitaires, 1962.
André DEVAUX, *Saint Exupéry et Dieu*, Paris, Desclée de Brouwer, 1967.

Et d'ajouter : « *Nous doutons du pouvoir de conviction que peut receler une telle apologétique* »[1]. Mais la conclusion en revanche n'est pas remise en cause : Saint Exupéry parle dans *Pilote de guerre* de sa civilisation non comme d'une civilisation chrétienne mais comme d'une civilisation « *héritière de Dieu* »[1].

Nous avons montré, et personne ne le conteste plus, que Saint Exupéry n'était pas croyant (cf. introduction : p. 7). Dès lors, on ne peut parler de vie religieuse chez lui – d'où il découle que, si Saint Exupéry utilise bien un vocabulaire religieux, celui-ci ne peut pas désigner une réalité religieuse : Saint Exupéry apparaît ainsi, selon la formule de Luc Estang, comme un « *mystique sans la foi* »[2].

Au fur et à mesure de la progression de son oeuvre, Saint Exupéry recourt de plus en plus à un vocabulaire religieux et à des notions comme « *Dieu* ».

On note ainsi que si, dans *Courrier Sud*, Bernis ne retient du sermon du prêtre au chapitre XI qu'un « *cri parfaitement désespéré* » (« *Quel désespoir ! Où est l'acte de foi ? Je n'ai pas entendu l'acte de foi, mais un cri parfaitement désespéré* »)[3], *Terre des hommes* en revanche s'achève sur une note empreinte de vocabulaire religieux, jugée parfois un peu grandiloquente et emphatique : « *Seul l'Esprit, s'il souffle sur la glaise, peut créer l'Homme* »[4]. Léon Werth, ami intime de Saint Exupéry, qui lui dédiera *Le Petit Prince*, explique qu'il a tenté de le dissuader d'ajouter cette phrase – qu'on a pu, comme Brasillach, lui reprocher : « *l'auteur n'y évite pas la mauvaise, la très mauvaise rhétorique* [...] *avec deux majuscules, deux de trop* »[5] – mais que celui-ci y attachait trop d'importance pour accepter d'y renoncer. *Pilote de guerre* accentuera encore le trait en se terminant par une sorte de Credo : « *J'ai besoin d'un Credo simple pour me souvenir* »[6].

---

[1] *Pilote de guerre* (chapitre XXVI), in *Oeuvres complètes II*, pp. 216-220 [373-376].
[2] Luc ESTANG, *Saint Exupéry*, Paris, Point Seuil, 1989.
[3] *Courrier Sud* (2ème partie, chapitre XI), in *Oeuvres complètes I*, p. 79 [47].
[4] *Terre des hommes* (chapitre VIII-4), in *Oeuvres complètes I*, p. 285 [261].
[5] Robert BRASILLACH, *L'action française*, 16 mars 1939.
[6] *Pilote de guerre* (chapitre XXVII), in *Oeuvres complètes II*, p. 226 [383].

Il serait cependant erroné de voir dans l'emploi grandissant de ce vocabulaire une quelconque attirance religieuse : le Credo de *Pilote de guerre* est ainsi un Credo athée (« *Je combattrai pour l'Homme* »)[1]. De même, malgré l'emploi d'un vocable comme « *Esprit* », « *souffle* » ou « *glaise* », qui fait référence à la *Genèse*, celui-ci est réapproprié par Saint Exupéry et la formule finale de *Terre des hommes* est clairement utilisée dans un sens laïc : la majuscule à « *Homme* » montre bien qu'il s'agit en réalité du surhomme de Nietzsche (cf. II.1.a : p. 123).

L'étude de l'isotopie de l'archange renforce cette analyse. Saint Exupéry qualifie régulièrement certains personnages et certaines personnes d'« *ange* » ou plus souvent d'« *archange* » : dans *Courrier Sud*, Bernis est ainsi présenté comme un « *archange triste* »[2] ; de même, dans *Terre des hommes*, Bark, esclave racheté et libéré par Saint Exupéry, est également qualifié d'« *archange* »[3] ainsi que le nomade qui le sauvera de la soif[4] ; enfin, toujours dans *Terre des hommes*, à propos du pilote Bury, Saint Exupéry note que « *ce camarade* [...] *d'une étrange noblesse* » lui apparaît comme « *l'ange qui a vaincu le dragon* »[5].

Une telle fréquence montre qu'il s'agit plus que d'une simple figure de style. L'archange désigne ici un type d'homme supérieur (« *ce camarade* [...] *d'une étrange noblesse* »), qui s'oppose à l'homme ordinaire ; c'est le symbole de l'homme accompli – du surhomme par opposition à l'homme : « *Être juste..., me dit mon père, il faut choisir. Juste pour l'archange ou juste pour l'homme ?* »[6].

Il s'agit donc d'un langage à caractère religieux dont toute religiosité est exclue, d'un vocabulaire religieux creux et vidé de son sens – en quelque sorte d'un *vocabulaire religieux athée* – qui sert de repère et a une fonction pédagogique et heuristique pour désigner une réalité autre qu'humaine : « *Une fois encore, je n'ai pas d'autre vocabulaire, que religieux, pour m'exprimer* »[7].

---

[1] *Pilote de guerre* (chapitre XXVII), in *Oeuvres*, p. 384. Problème de variante.
[2] *Courrier Sud* (2ème partie, chapitre I), in *Oeuvres complètes I*, p. 51 [17].
[3] *Terre des hommes* (chapitre VI-6), in *Oeuvres complètes I*, p. 235 [208].
[4] *Terre des hommes* (chapitre VII-7), in *Oeuvres complètes I*, p. 268 [242].
[5] *Terre des hommes* (chapitre I-1), in *Oeuvres complètes I*, p. 174 [142].
[6] *Citadelle* (chapitre VIII), in *Oeuvres complètes II*, p. 394 [537].
[7] *Correspondance* (« *Lettre à Pierre Chevrier* »), in *Oeuvres complètes II*, p. 961.

Dans cette perspective, Dieu devient alors le repère suprême et « *comme le nom propre de l'élan vital créateur* »[1] :

> « *Ce qui le tente surtout dans le christianisme, c'est son efficacité. Possible qu'aucune vérité du dogme soit garantie par la réalité des choses.* [...] *Mais, nous l'avons vu, il ne pense guère que puisse exister une vérité transcendante. On ne saurait valablement parler que d'une vérité de l'homme, définie de la façon la plus pragmatique comme* ''ce qui fait de lui un homme''. *Or, historiquement, le christianisme a prouvé qu'il était capable de faire des hommes. Pourquoi dans ces conditions s'inquiéter même de l'authenticité divine ? L'idée de Dieu a-t-elle besoin d'autre chose que d'être féconde ?* [...] ''Que m'importe que Dieu n'existe pas ! Dieu donne à l'homme de la divinité''[2] »[3].

Dieu est la notion « *féconde* » qui organise le monde et lui donne un sens.

> « *De toutes ces constatations, il découle que la déchristianisation est une catastrophe pour l'Occident, la perte des valeurs religieuses dans le monde moderne une tragédie aux conséquences incalculables pour l'humanité.* ''Le recul du religieux, *notent les carnets*, est un désastre qui nous démeuble notre monde spirituel''[4]. *Le problème qui se pose et qu'il s'impose de résoudre en toute première urgence, est donc celui, non pas d'une conversion* [...] *mais d'un remplacement* »[5].

Face aux forces de dévitalisation et de « *déspiritualisation* » à l'oeuvre en occident, Saint Exupéry propose une étoile – qu'il appelle « *Dieu* » – pour attirer, guider et orienter l'homme : Dieu est ici désir d'un ailleurs et d'un meilleur.

Mais quelle est la nature de cette étoile ?

Au Caïd qui l'interroge sur le sens profond de la vie – « *Ah ! géomètre mon ami, dis-moi la vérité qui te fait cette âme sereine...* » – le géomètre répond :

> « *Connaître une vérité, peut-être n'est-ce que la voir en silence. Connaître la vérité, c'est peut-être avoir droit enfin au silence éternel. J'ai coutume de dire que l'arbre est vrai, lequel est une certaine relation entre ses parties. Puis la forêt laquelle est une certaine relation entre les arbres. Puis le domaine lequel est une certaine relation entre les arbres et les plaines et autres matériaux du domaine. Puis de l'empire lequel est une certaine relation entre les domaines et les villes et autres matériaux des empires. Puis de Dieu lequel est une relation parfaite entre les empires et quoi que ce soit dans le monde. Dieu est aussi vrai que l'arbre, bien que plus difficile à lire. Et je n'ai plus de questions à poser.*

---

[1] André DEVAUX, *Saint Exupéry et Dieu*, Paris, Desclée de Brouwer, 1967, p. 62.
[2] *Carnets* (I-217), in *Oeuvres complètes* I, p. 498.
[3] Clément BORGAL, *Saint Exupéry, mystique sans la foi*, Paris, Éd. du Centurion, 1964, p. 105.
[4] *Carnets* (I-264), in *Oeuvres complètes I*, p. 508.
[5] Clément BORGAL, *Saint Exupéry, mystique sans la foi*, Paris, Éd. du Centurion, 1964, p. 112.

Il réfléchit :
Je ne connais point d'autre vérité. Je ne connais que des structures qui plus ou moins me sont commodes pour dire le monde »[6].

Ce passage nous semble capital quant à la compréhension de la conception que Saint Exupéry se fait du sacré et de la Vérité suprême qu'il appelle « *Dieu* ».

Contrairement à la conception traditionnelle qui fait de l'erreur l'inverse et le négatif de la vérité (« *Et ce qui n'est point vérité est erreur, et ce qui n'est point erreur est vérité* »)[1], l'erreur n'est en réalité qu'une vérité partielle (« *l'erreur n'est point le contraire de la vérité mais un autre arrangement* »)[1] : l'erreur est en quelque sorte une vérité à courte vue – et, réciproquement, pour Saint Exupéry, qui rejoint ici Hegel, le vrai est alors le tout (« *Das Wahre ist das Ganze* »)[2].

Dieu représente la Vérité « *parfaite* » et globale qu'il oppose à « *certaines* » vérités partielles. Dieu est la Vérité absolue, somme des vérités relatives : « *Et je disais :* ''Ne peux-tu m'enseigner une vérité qui domine leurs vérités particulières et les accueille toutes en son sein?'' »[1].

Dieu est l'élément ultime qui noue toutes ces vérités : il est selon la formule de Léon Werth un « *noeud de relations* »[3] : « *l'absolu* [est un] *noeud divin qui noue les choses* »[4] – c'est-à-dire structure et articulation des vérités inférieures.

Il ne s'agit donc pas d'une simple combinaison d'éléments mais plutôt d'une organisation de phénomènes solidaires en un « *système conceptuel* ».

Dès lors, l'idée en soi d'Absolu se révèle être inexacte et, à la notion abusive de Vérité, Saint Exupéry préfère celle de « *système conceptuel* » qui organise et lie en gerbe les vérités – système dont Dieu est la garantie et « *clef de voûte* »[5].

---

[6] *Citadelle* (chapitre CXXVI), in *Oeuvres complètes II*, pp. 632-633 [783-784].
[1] *Citadelle* (chapitre XIII), in *Oeuvres complètes II*, pp. 413 [556-557].
[2] Friedrich HEGEL, *Phénoménologie de l'esprit*, Paris, Aubier, 1939, t. I, p. 18 (trad. Hyppolite).
[3] Léon WERTH, *Saint Exupéry tel que je l'ai connu…*, Paris, Viviane Hamy, 1994.
[4] *Citadelle* (chapitre LXXXIII & XCVI), in *Oeuvres complètes II*, pp. 553 & 574 [701 & 722].
[5] *Citadelle* (chapitre LXXXIII), in *Oeuvres complètes II*, p. 552 [700].

b) Le sacré comme expression du système conceptuel

Mais, le sacré, ce n'est pas un point de vue supérieur qui dépasserait des vérités diverses et contradictoires et les supprimerait : il ne s'agit pas de les nier, il ne s'agit pas d'une synthèse – au sens d'un dépassement hégélien pour atteindre l'universel – et encore moins de syncrétisme (il y a un refus des mélanges : « *Je ne concilie point, en breuvage tiède, des boissons glacées et brûlantes* [i.e. des vérités contradictoires] »)[1], mais plutôt d'une *articulation* qui laissent ces contradictions coexister et établit alors entre elles un système de correspondances.

Vol de nuit illustre ce caractère irréductible des contradictions.

Le chapitre X, probablement l'un des plus beaux textes de Saint Exupéry, occupe, sur les vingt-trois chapitres de *Vol de nuit*, une place centrale qui ne doit rien au hasard, puisque c'est ici que Saint Exupéry dévoile sa conception métaphysique à travers l'opposition entre les deux mondes que sont, d'une part, celui de Fabien, le pilote, et, d'autre part, celui de sa femme.

Même si Fabien est sensible à la vie douce et intime qu'il trouve au logis, il ne pense qu'à rejoindre son véritable domaine : celui du ciel (« *elle le chargeait de tendres liens : de musique, d'amour, de fleurs ; mais ...* »)[2] ; en réalité, c'est l'Aéropostale qui est la véritable maison de Fabien...

Tout le texte est construit sur un rythme binaire et la récurrence de l'adversatif « *mais* » – présent cinq fois dans le paragraphe central du passage – introduit un système d'oppositions qui traduit la difficulté qu'il y a à concilier le monde viril de l'action et le monde féminin de la tendresse.

[1] *Citadelle* (chapitre CCXIII), in *Oeuvres complètes II*, p. 819 [977].
[2] *Vol de nuit* (chapitre X), in *Oeuvres complètes I*, p. 138 [107].

On remarque ainsi le contraste entre la force de Fabien – ce « *jeune dieu* », à la « *poitrine nue, bien carénée* », aux « *larges épaules* » et aux « *bras solides* » – qui est associé au vocabulaire militaire (« *forteresses* », « *Aux armes !* », « *le repos redoutable des réserves qui vont donner* », « *luttes* », « *victoires* », « *tactique* », « *conquête* », « *armure* » etc.) et la « *douceur* » et la fragilité de sa femme (« *puis il la souleva à bras tendus, comme on soulève une petite fille* »)[1].

Alors que Fabien ne juge la ville « *ni douce, ni lumineuse, ni chaude* » et qu'il songe plutôt « *à la brume possible du côté de Porto Alegre* »[2], sa femme en retient au contraire l'image d'une ville où il fait bon vivre, qui « *répand quelques mélodies qu'apporte le vent* » et où l'on « *danse* »[3] ; Fabien et sa femme font donc chacun une lecture différente de la ville et « *la fenêtre* » qu'ouvre la femme de Fabien symbolise la séparation entre l'immensité du ciel et le lieu clos de la maison, entre deux mondes appartenant respectivement au pilote et à la femme du pilote – deux mondes qui n'arrivent pas à communiquer et se rejoindre malgré les « *caresses* » de l'une et les « *précautions d'amant* » de l'autre[3].

Constatant que Fabien « *échappe aussi à sa douceur* [...] *sans qu'il en* [paraisse] *souffrir* »[3], sa femme en éprouve du « *chagrin* » et lui en réalité le reproche « *Tu n'es même pas triste...* »[2] ; mais Fabien ne comprend pas – « *Triste, non ; pourquoi ?* »[2] – et il s'habille pour la « *fête* »[1].

Sa femme souffre car elle « *l'avait nourri, veillé et caressé, non pour elle-même, mais pour cette nuit qui allait le prendre* »[3] : Fabien est emporté, c'est la nuit qui le vole à sa femme ; c'est le *vol de Nuit* – déesse avec laquelle ce « *jeune dieu* » a un rendez-vous amoureux (comme le montre le champ lexical de la « *conquête* », auquel le verbe « *posséder* » confère un caractère nettement sexuel).

Mais la femme de Fabien se résigne à le laisser partir sur cette « *route pavée d'étoiles* »[2] : « *Elle restait là. Elle regardait, triste, ces fleurs, ces livres, cette douceur, qui n'étaient pour lui qu'un fond de mer* »[3] et il émane alors du texte une intense impression de mélancolie.

---

[1] *Vol de nuit* (chapitre X), in *Oeuvres complètes I*, p. 140 [109].
[2] *Vol de nuit* (chapitre X), in *Oeuvres complètes I*, p. 139 [108].
[3] *Vol de nuit* (chapitre X), in *Oeuvres complètes I*, p. 138 [107].

On retrouve exactement le même schéma au chapitre XIV, lorsque la femme de Fabien rencontre Rivière :

> « *En face de Rivière se dressait, non la femme de Fabien, mais un autre sens de la vie. Rivière ne pouvait qu'écouter, que plaindre cette petite voix, ce chant tellement triste, mais ennemi. Car ni l'action ni le bonheur individuel n'admettent le partage : ils sont en conflit. Cette femme parlait elle aussi au nom d'un monde absolu et de ses devoirs et de ses droits. Celui d'une clarté de lampe sur la table du soir, d'une chair qui réclamait sa chair, d'une patrie d'espoirs, de tendresses, de souvenirs. Elle exigeait son bien et elle avait raison. Et lui aussi, Rivière, avait raison, mais il ne pouvait rien opposer à la vérité de cette femme* »[1].

Deux mondes s'opposent mais ne s'affrontent pas et il n'y a d'ailleurs pas de place pour un débat, comme chez Malraux, par l'intermédiaire de dialogues, par exemple : « *Il écouta cette petite voix lointaine, tremblante, et tout de suite il sut qu'il ne pourrait pas lui répondre. Ce serait stérile, infiniment, pour tous les deux, de s'affronter* »[1], car tous les deux ont tout autant raison l'un que l'autre.

De même, Carlo François note que, dans *Courrier Sud*, Saint Exupéry « *attache une importance considérable à Geneviève, dont il approfondit le caractère presque autant que celui de l'aviateur. À certains points de vue il met sur pied d'égalité les deux mondes incompatibles que son héros et son héroïne finissent par signifier* »[2]. Et d'élargir le propos à l'ensemble de l'oeuvre traversée par les figures symboliques du conquérant et de la fée : « *Les pilotes et leurs fiancées ou leurs épouses appartiennent* [toujours] *à deux mondes incompatibles* »[3].

Le monde du bonheur domestique et le monde de l'action virile s'opposent en tout point ; ils sont inconciliables et l'on ne peut trouver ni un moyen terme, ni un point de vue supérieur d'où les dépasser : ces deux univers et les valeurs qui s'y rapportent ne s'affrontent pas et rien ne peut *dénouer* la contradiction – « *elle avait raison. Et lui aussi, Rivière, avait raison* »[1] – car, au contraire, il s'agit précisément de « *nouer* » et d'articuler ces deux vérités contradictoires : « *Ainsi m'apparut-il qu'il était vain et dangereux d'interdire les contradictions* »[4].

---

[1] *Vol de nuit* (chapitre XIV), in *Oeuvres complètes I*, p. 151 [120].
[2] FRANÇOIS, *L'esthétique d'Antoine de Saint Exupéry*, Paris, Delachaux & Niestlé, 1957, p. 177.
[3] FRANÇOIS, *L'esthétique d'Antoine de Saint Exupéry*, Paris, Delachaux & Niestlé, 1957, p. 188.
[4] *Citadelle* (chapitre XXII), in *Oeuvres complètes II*, p. 441 [585].

L'arbre – dont la symbolique est particulièrement touffue – représente notamment cette réalisation de la diversité dans l'union :

> « *Ne peux-tu m'enseigner une vérité qui domine leurs vérités particulières et les accueille en son sein ? Car si, de ces herbes qui s'entre-dévorent, je fais un arbre qu'une âme unique anime, alors cette branche s'accroîtra de la prospérité de l'autre branche, et tout l'arbre ne sera plus que collaboration merveilleuse et épanouissement dans le soleil* »[1].

La graine se nourrit de substances disparates qui, sans être niées, s'unissent et se réunissent pour former un arbre qui s'épanouit au soleil : « *Car moi je dis que l'arbre est ordre. Mais ordre ici c'est unité qui domine le disparate* »[1].

Au contraire, les baobabs, qui détruisent la planète du petit prince, au chapitre V, représentent l'inverse de l'arbre idéal dans le sens où – au lieu d'un développement harmonieux et équilibré qui articule différents éléments – ils symbolisent l'hégémonie d'une partie – d'une vérité partielle – au détriment du tout : « *Car une seule pensée (si elle croît comme une herbe folle que nul ennemi n'équilibre), devient mensonge et dévore le monde* »[2].

Saint Exupéry insiste sur l'importance de nouer le disparate en un ensemble et développe cette théorie autour de quelques images récurrentes : on trouve ainsi celles du temple et de la cathédrale qui « *est bien autre chose qu'une somme de pierres. Elle est géométrie et architecture.* [...] *Les pierres les plus diverses servent son unité. La cathédrale absorbe jusqu'aux gargouilles les plus grimaçantes, dans son cantique* »[3] ; Saint Exupéry développe également l'image du visage qui rassemble les différents éléments que sont les yeux, la bouche et le nez, qui en dégage une structure, les traits, et établit un réseau qui donne son unité à la figure.

Ces comparaisons reprennent au niveau poétique ce qui est énoncé au niveau didactique à propos du système conceptuel et montrent qu'il ne s'agit pas de fusionner différents éléments mais de les combiner et de les agencer ; ils restent eux-mêmes et gardent leur personnalité propre : « *Et l'un ne nie point l'autre* »[4].

---

[1] *Citadelle* (chapitre XXII), in *Oeuvres complètes II*, p. 441 [585].
[2] *Citadelle* (chapitre LXXVII), in *Oeuvres complètes II*, p. 542 [690]
[3] *Pilote de guerre* (chapitre XXV), in *Oeuvres complètes II*, p. 216 [372].
[4] *Citadelle* (chapitre XXII), in *Oeuvres complètes II*, p. 441 [586].

Saint Exupéry cherche alors un langage qui puisse articuler ces contradictions : « *Quand les vérités sont évidentes et absolument contradictoires, tu ne peux rien, sinon changer ton langage* »[1]. Il « *lutte pour la découverte d'un langage qui absorbe, sans en rien refuser,* [toutes les] *vérités à la fois* » (*Carnets*). Le langage doit donc chercher à englober le maximum de points de vue possibles.

Pour Saint Exupéry, le progrès n'est pas technologique mais conceptuel : « *On ne peut réconcilier qu'à l'aide d'un système conceptuel nouveau* » affirme-t-il dans ses *Carnets*, c'est-à-dire qu'un système conceptuel est toujours provisoire, correspondant à un état du monde, jusqu'à ce qu'un autre état nécessite de nouveaux concepts ; il faut alors un nouveau langage capable d'exprimer ce nouveau système : « *une synthèse est attractive dans la mesure où elle propose un langage nouveau* ». Quand il déclare que « *pour saisir le monde d'aujourd'hui, nous utilisons un langage qui fut établi par le monde d'hier* »[2], Saint Exupéry déplore l'erreur de ceux qui cherchent un monde qui corresponde à leur langage périmé, au lieu de chercher un langage qui corresponde au monde contemporain ; il faut non chercher à remonter à un ancien état de la société qui s'accorde à un langage périmé mais fonder un nouveau langage qui saisisse le monde d'aujourd'hui : « *Les hommes n'ont point de langage pour penser le monde d'aujourd'hui* »[3]. Pour Saint Exupéry, le drame de son temps vient de ce qu'il s'obstine à traduire et à exprimer une civilisation vivante avec une langue morte : « *Il est victime de son absence d'armature conceptuelle capable de saisir le monde et d'ordonner les événements. C'est un problème de langage* [...] »[4]. L'histoire enseigne que l'humanité a progressé du jour seulement où elle a compris qu'il lui fallait réadapter son langage, voire en inventer un nouveau : « *La connaissance ce n'est point la possession de vérités mais d'un langage cohérent* »[5].

---

[1] *Citadelle* (chapitre CXXII), in *Oeuvres complètes II*, p. 623 [774].
[2] *Terre des hommes* (chapitre III), in *Oeuvres complètes I*, pp. 198-199 [169].
[3] *Carnet* (IV-69), in *Oeuvres complètes I*, p. 602.
[4] *Carnets* (I-17), in *Oeuvres complètes I*, p. 462.
[5] *Carnets* (IV-141), in *Oeuvres complètes I*, p. 622.

> « *L'homme par son langage ordonne l'univers et, quand les concepts en jeu ne créent plus l'ordre, il change ses concepts pour d'autres créant ainsi un ordre plus général. Tel est le seul mais véritable progrès scientifique. Et je sais bien que je renoncerai bientôt à mon ensemble de notions conceptuelles, qu'elles deviendront toutes fausses, au titre où le profane entend ce mot. Mais peu m'importe à moi qui ne prétend qu'ordonner le monde de plus en plus et trouver dans ce but le meilleur langage* ''actuel'' »[1].

Les différentes révolutions astronomiques illustrent bien cette vision du progrès comme une succession de systèmes conceptuels de plus en plus larges.

Ainsi, lorsque, dans l'Antiquité, Ptolémée développe son modèle géocentrique d'un univers ordonné autour de la terre, il établit une théorie correspondant à l'état du monde tel qu'on se le représente à l'époque.

Pour Saint Exupéry, cette théorie n'est pas fausse mais juste incomplète. Lorsqu'à la Renaissance Copernic va mettre au point sa vision héliocentrique de l'univers et d'une terre qui tourne autour du soleil, il développe alors ce modèle parce que la vision de Ptolémée ne parvient pas à tout expliquer : elle ne convient pas et contient, semble-t-il, des inexactitudes – notamment en ce qui concerne la prédiction des positions des astres qui s'avère incorrecte (théorie des épicycles).

Mais la théorie de Copernic contient elle-même des inexactitudes, puisqu'elle décrit la position des planètes suivant des orbites circulaires et aboutit parfois à des décalages. Newton corrigera donc ce modèle en introduisant les orbites elliptiques par le biais de sa fameuse loi de l'attraction universelle des corps.

Newton ne rejette pas la vision de Copernic mais il l'intègre à la sienne ; il complète ainsi la vision de Copernic et en explique alors certaines incohérences : il développe un langage correspondant à une nouvelle représentation du monde.

Pour Saint Exupéry, Newton n'a pas découvert une vérité cachée – « *Newton n'a point ''découvert'' une loi longtemps dissimulée à la façon d'un rébus, Newton a effectué une opération créatrice* »[2] – on ne découvre pas une règle, on la conçoit – mais il a établi un nouveau ***rapport*** entre différents éléments et a articulé ces éléments entre eux pour fonder un nouveau langage.

---

[1] *Carnets* (I-45), in *Oeuvres complètes I*, p. 467.
[2] *Terre des hommes* (chapitre VIII-3), in *Oeuvres complètes I*, p. 278 [254].

Le langage, c'est ce qui met en relation, c'est ce qui établit des rapports : « *Mon ordre c'est l'universelle collaboration de tous à travers l'un, et cet ordre m'oblige à création permanente. Car il m'oblige à fonder ce langage qui absorbera les contradictions* »[1]. Le langage, c'est le système conceptuel réalisé.

c) Le recours à la création poétique

Il n'y a pas de recours possible à la déduction ou à la démonstration pour établir le système conceptuel, car ce n'est pas par le raisonnement qu'on peut y accéder : « *la vérité, ce n'est point ce qui se démontre* [...] »[2].

Il s'agit en réalité d'établir une structure de langage qui exprimera le système conceptuel et lui donnera vie : « *une vérité nouvelle est une structure nouvelle offerte d'emblée (et non une proposition évidente dont l'on puisse progresser de conséquence en conséquence)* »[3]. L'expression du système conceptuel ne peut donc passer par la logique et le langage habituel, d'ordre analytique.

Il y a en effet chez Saint Exupéry un refus de la logique : « *Car une fois de plus il me fut enseigné que la logique tue la vie. Et qu'elle ne contient rien par elle-même* »[4]. La logique fige le vécu (« *Qu'elle se débrouille pour rendre compte de la vie* »)[5]. Pour Saint Exupéry, la vie ne peut être pensée : elle doit être vécue ; et l'on retrouve, une fois encore, Bergson qui influença tant le début du siècle :

> « *Partons donc de l'action, et posons en principe que l'intelligence vise d'abord à fabriquer. La fabrication s'exerce exclusivement sur la matière brute, en ce sens que, même si elle emploie des matériaux organisés, elle les traite en objets inertes, sans se préoccuper de la vie qui les a informés. De la matière brute elle-même elle ne retient guère que le solide : le reste se dérobe par sa fluidité même. Si donc l'intelligence tend à fabriquer, on peut prévoir que ce qu'il y a de fluide dans le réel lui échappera en partie, et que ce qu'il y a de proprement vital dans le vivant lui échappera tout à fait.* Notre intelligence, telle qu'elle sort des mains de la nature, a pour objet principal le solide inorganisé »[6].

---

[1] *Citadelle* (chapitre XXII), in *Oeuvres complètes II*, pp. 441-442 [586].
[2] *Terre des hommes* (chapitre VIII-3), in *Oeuvres complètes I*, p. 278 [254].
[3] *Citadelle* (chapitre LXXVI), in *Oeuvres complètes II*, p. 540 [688].
[4] *Citadelle* (chapitre XXII), in *Oeuvres complètes II*, p. 440 [585].
[5] *Terre des hommes* (chapitre VIII-1), in *Oeuvres complètes I*, p. 270 [245].
[6] Henri BERGSON, *L'évolution créatrice*, P.U.F., p. 154.

C'est pourquoi « *l'analyse est l'opération qui ramène l'objet à des éléments déjà connus, c'est-à-dire communs à cet objet et à d'autres. Analyser consiste donc à exprimer une chose en fonction de ce qu'elle n'est pas* »[1]. Pour Saint Exupéry, « *L'arbre n'est point semence, puis tige, puis tronc flexible, puis bois mort. Il ne faut point le diviser pour le connaître* »[2]. De même, « *Une rose n'est pas quelque chose qui éclôt, s'ouvre et se fane. Ça, c'est une description pédagogique. Une analyse qui tue la rose. Une rose, ce n'est pas des états successifs. Une rose, c'est une fête un peu mélancolique* »[3]. L'image exprime ici bien mieux la rose que toute définition analytique et permet de réunir en même temps les différents états de la rose (la fête de l'éclosion et la mélancolie du temps qui passe).

L'analyse divise, comme « *La défaite divise. La défaite défait ce qui est fait* »[4]. Elle démontre sans rien montrer : « *Les intellectuels démontent le visage, pour l'expliquer par les morceaux, mais ils ne voient plus le sourire* »[5], ou encore « *Une cathédrale est bien autre chose qu'une somme de pierres. Elle est géométrie et architecture. Ce ne sont pas les pierres qui la définissent, c'est elle qui enrichit les pierres de sa propre signification. Ces pierres sont ennoblies d'être pierres d'une cathédrale* »[6]. L'analyse dénoue le système conceptuel.

La vie ne peut s'analyser. Elle doit plutôt se définir comme une lutte contre l'entropie : « *Sur une assise de minéraux un songe est un miracle* »[7]. L'assise de minéraux, c'est le point le plus bas de l'évolution (le monde inorganique) ; le songe, c'est le point le plus élevé (la vie spirituelle) : pour Saint Exupéry – qui rejoint par là *L'évolution créatrice* de Bergson – l'évolution, c'est le double miracle de l'apparition de la vie dans la matière inorganique et de l'apparition de la conscience à l'intérieur de la vie. L'intelligence morcelle et n'explique pas le miracle, elle perd « *le sens de l'essentiel* »[1], car « *Connaître, ce n'est point démonter* »[8].

---

[1] Henri BERGSON, *La pensée et le mouvant*, P.U.F., p. 181.
[2] *Citadelle* (chapitre I), in *Oeuvres complètes II*, p. 371 [513-514].
[3] *Correspondance* (« *Lettre à Pierre Chevrier* »), in *Oeuvres complètes II*, p. 939.
[4] *Pilote de guerre* (chapitre XXIV), in *Oeuvres complètes II*, p. 211 [367].
[5] *Pilote de guerre* (chapitre VII), in *Oeuvres complètes II*, p. 135 [287].
[6] *Pilote de guerre* (chapitre XXV), in *Oeuvres complètes II*, p. 216 [372].
[7] *Terre des hommes* (chapitre IV-4), in *Oeuvres complètes I*, p. 206 [176].
[8] *Pilote de guerre* (chapitre VII), in *Oeuvres*, p. 287. Problème de variante.

Parce que « *La logique démontre tout* » et son contraire[1], parce que « *L'art du raisonnement* [...] *permet à l'homme de se tromper...* »[2], « *Il faut apprendre non à raisonner mais à ne plus raisonner* » affirme Saint Exupéry dans une lettre à sa mère – en fustigeant dans une autre lettre adressée à Yvonne de Lestrange ces ingénieurs qui « *calculaient juste mais pensaient faux* »[3].

Il y a une véritable suspicion envers la raison de l'intelligence technicienne (« *Contre tous les raisonnements, toutes les évidences* [...] *j'avais raison contre ma raison*»)[1] – qu'il est même convenu d'appeler *mysologie* (haine de la raison) – opposée à l'intuition, l'esprit de finesse pascalien, l'Esprit : « *Être tenté, c'est être tenté, quand l'Esprit dort, de céder aux raisons de l'Intelligence* »[1].

Contre l'intelligence brillante mais désincarnée, celle d'un Giraudoux par exemple, qui donne l'impression, à tort ou à raison, d'être un peu vaine et superficielle parfois, et dont Saint Exupéry regretta la nomination comme Commissaire général à l'Information (cf. *Écrits de guerre*)[4], il y a l'Intelligence supérieure qu'est l'Esprit : « *C'est l'esprit qui mène le monde et non l'intelligence* »[5].

C'est pourquoi Saint Exupéry manifeste de la défiance vis-à-vis du langage ordinaire et quotidien – celui de l'intelligence et de l'analyse – puisque celui-ci a une fonction pratique et utilitaire – et déplore l'imperfection et la « *maladresse du langage* »[2] qui ne saisit pas son objet et – comme le dit le renard au petit prince – devient « *source de malentendus* »[6] : « *J'aurais dû ne pas l'écouter, me confia-t-il un jour* [...]. *J'aurais dû la juger sur les actes et non sur les mots* »[7].

Saint Exupéry découvre alors la nécessité de forger un nouveau langage, suffisamment souple, plastique et dynamique pour pouvoir s'adapter et parvenir à créer le système conceptuel – ce qui suppose un langage créatif, c'est-à-dire un langage poétique (où l'on considère que la poésie s'oppose à la langue courante).

---

[1] *Terre des hommes* (chapitre VIII-3), in O*euvres complètes I*, p. 278 [254].
[2] *Citadelle* (chapitre XVII), in *Oeuvres complètes II*, p. 424 [568].
[3] *Correspondance* (« *Lettre à Yvonne de Lestrange* »), in *Oeuvres complètes II*, p. 852.
[4] *Correspondance* (« *Lettre à Pierre Chevrier* »), in *Oeuvres complètes II*, pp. 939-944.
[5] *Citadelle* (chapitre CLI), in *Oeuvres complètes II*, p. 576 [827].
[6] *Le Petit Prince* (chapitre XXI), in *Oeuvres complètes II*, p. 295 [471].
[7] *Le Petit Prince* (chapitre VIII), in *Oeuvres complètes II*, p. 259 [435].

Saint Exupéry affirme la nécessité, pour atteindre l'au-delà, d'aller au-delà du langage habituel – « *Mais je sais aussi que ces litiges ne sont que litiges de langage et que chaque fois que l'homme s'élève il les observe d'un peu plus haut. Et les litiges ne sont plus* »[1] – et de créer un nouveau type de langage qu'il appelle « *poème* » ou « *poésie* » : « *Je crois tellement fort à la vérité de la poésie* »[2].

Le poème se déploie comme un réseau et a pour but de convertir le lecteur en lui proposant sa structure propre et en le situant à un certain point de vue d'où voir le monde sous un autre angle ; le poème permet de faire coexister différentes vérités sans les mélanger ni les dépasser, mais en les reliant et en les articulant, car le poème est la résolution d'un problème au plan de l'énonciation – c'est-à-dire du langage – et non au plan de l'énoncé – où se situeraient les contradictions. Le poème permet de faire coexister au plan de l'énonciation les contradictions semblant exister au plan de l'énoncé : « *Il m'est impossible d'écrire une explication rationnelle* [...] *une démonstration rationnelle* [...] *– car il n'y a point de vérité. Je puis seulement proposer mon langage comme plus apte à saisir le monde* »[3].

Seul le langage poétique permet d'actualiser le système conceptuel, permet d'établir un réseau, de saisir et d'unifier les différents aspects d'un problème – bref, d'en fédérer les éléments épars. Ce langage exprime et réalise alors le système conceptuel : le sacré s'incarne et surgit dans cette formulation par le langage du système conceptuel ; le langage acquiert ici une valeur performative où dire le système conceptuel, c'est déjà le réaliser et le rendre réel. Ce langage est donc la clef de voûte du système conceptuel et devient en quelque sorte l'incarnation de Dieu et du sacré : en effet, si le langage représente l'articulation des vérités, alors il représente la Vérité : « *Car Dieu d'abord est sens de ton langage et ton langage s'il prend un sens te montre Dieu* »[4] affirme ainsi Saint Exupéry – qui rejoint alors par là toute une tradition à l'instar de ce que déclarait par exemple Victor Hugo pour qui « *Le mot c'est le verbe et le verbe c'est Dieu* ».

---

[1] *Citadelle* (XIV), in *Oeuvres complètes II*, pp. 414-4155 [557-558].
[2] *Carnets* (III-114), in *Oeuvres complètes I*, p. 578.
[3] *Carnets* (I-52), in *Oeuvres complètes I*, p. 468.
[4] *Citadelle* (chapitre LXXXIII), in *Oeuvres complètes II*, p. 553 [701].

Ainsi, le Caïd de *Citadelle* d'expliquer : « *Leur vieux langage s'est usé. Les prisonniers de mon père étaient des mécréants mais flanqués d'un empire fort. Mon père leur a envoyé un chanteur de qui répondait cet empire. C'est pourquoi en une seule nuit par la toute-puissance de son verbe, il les convertit* »[1].

Ce souci d'approfondissement de son écriture se retrouvera d'ailleurs dans le changement de profession que Saint Exupéry opère sur son passeport en passant de celle d'« *aviateur* » à celle d'« *homme de lettres* » (cf. annexes : p. 333).

A cet égard, la lettre adressée au général X, probablement le général Béthouart, témoigne de cette exigence constante et de cette préoccupation que Saint Exupéry déclare primordiale : « *Si je suis tué en guerre, je m'en moque bien* [...]. *Mais si je rentre vivant de ce ''job nécessaire et ingrat'', il ne se posera pour moi qu'un problème : que peut-on, que faut-il dire aux hommes ?* »[2].

Le sacré réside dans la formulation qui permet d'articuler les contradictions et de réaliser ainsi le système conceptuel. Il faut alors inventer un nouveau type de langage – un langage créatif et créateur, c'est-à-dire d'ordre poétique : quelles conséquences stylistiques cette conception du sacré entraîne-t-elle et, plus précisément, de quelle façon la poésie parvient-elle à articuler les contradictions ?

[1] *Citadelle* (chapitre XIII), in *Oeuvres complètes II*, p. 413 [556].
[2] *Écrits de guerre* (« *Lettre au Général X* »), in *Oeuvres complètes II*, pp. 333-334.

TROISIÈME PARTIE

UNE ÉCRITURE POÉTIQUE

IL Y A autant de définitions de la poésie qu'il y a de poètes.

Pour les uns, la poésie est musique et musicalité d'un texte où les mots sont employés pour leur sonorité avant de l'être pour leur sens et où le signifiant prime alors le signifié comme le montre l'emploi de rimes par exemple : il s'agirait ainsi, selon le *Robert*, d'un « *art du langage, traditionnellement associé à la versification, visant à exprimer ou à suggérer au moyen de combinaisons verbales où le rythme, l'harmonie et l'image sont essentiels* ».

Mais cette définition par défaut, par opposition à la prose et à la prose romanesque plus particulièrement, ne rend pas compte de l'évolution qu'a pu connaître la poésie. C'est une conception superficielle : la prose peut être poétique.

Pour d'autres, la poésie, recourant volontiers à la métaphore, se caractérise par une abondance d'images et joue sur le sens figuré des mots. C'est ce que le premier dictionnaire de l'Académie française définira avec l'apparition d'oeuvres littéraires non versifiées comme une « *manière d'écrire, pleine de figures et de fictions, ou chargées d'images, de descriptions poétiques* ».

Mais, ce faisant, un glissement s'opère vers l'énonciation favorisant l'imagination et l'émotion, tirant vers le sublime : en ce sens, sont également poétiques les beautés naturelles, telles que les paysages, les fleurs, les sentiments. Contrairement à l'allemand qui distingue *Dichtung* (poésie) et *Stimmung* (ambiance), le français confond ici deux notions réunies sous un même terme.

Pour d'autres encore, c'est la richesse des procédés littéraires d'un écrit qui en font un texte poétique : on parle ainsi d'un « *art du langage, qui se caractérise par la mise en jeu de toutes les ressources de la langue (lexicales, syntaxiques, mais aussi sonores et rythmiques) afin de créer pour le lecteur ou l'auditeur un plaisir à la fois intellectuel et sensible* »[1].

Mais cette définition n'est pas plus satisfaisante et la rhétorique n'a rien à voir avec la poésie : le discours éloquent d'un avocat ou d'un académicien n'est pas forcément poétique, et l'est même rarement...

Face à cette difficulté voire cette incapacité à définir la poésie par rapport à un thème ou à une forme, certains ont tenté de la définir par sa fonction.

C'est le cas de Jakobson notamment, pour qui la poésie s'oppose au langage ordinaire et utilitaire – dont la fonction principale est de communiquer des informations à un interlocuteur (fonction référentielle) :

> « *La visée du message en tant que tel, l'accent mis sur le message pour son propre compte, est ce qui caractérise la fonction poétique du langage.* [...] *La fonction poétique n'est pas la seule fonction de l'art du langage, elle en est seulement la fonction dominante, déterminante, cependant que dans les autres activités verbales, elle ne joue qu'un rôle subsidiaire, accessoire. Cette fonction, qui met en évidence le côté palpable des signes, approfondit par là même la dichotomie fondamentale des signes et des objets* »[2].

La poésie s'oppose dès lors, ajoute Jakobson, à la linéarité habituelle du discours – en ce qu'elle valorise l'axe paradigmatique sur l'axe syntagmatique : elle favorise l'axe de sélection qui est celui du choix et de la déclinaison des mots – axe sur lequel se développent isotopies, tropes, associations et images – sur l'axe de combinaison qui représente la succession des mots dans la phrase ; elle privilégie ainsi la dimension verticale du langage sur son horizontalité.

La poésie se définit donc par opposition au langage courant, la poésie est un rejet du langage ordinaire – ce qui nécessite la création d'un nouveau langage.

En ce sens, la poésie devient un art du langage – et non plus un genre – et rejoint dès lors son étymologie grecque : ποιησις signifie en effet « *création* »...

---

[1] Encyclopédie Microsoft *Encarta* 2004.

1 / Un art poétique

a) Malgré Babel... ou le projet poétique

Toute la poétique exupérienne réside d'abord dans la critique du langage – exercice assumé et revendiqué, notamment dans *Citadelle*, et qui a alors égaré nombre de critiques : en effet, ceux-ci n'y ont souvent vu qu'une dévalorisation et un désaveu de la Parole ; ils ont ainsi compris Saint Exupéry comme un « *poète de l'action* » sans saisir par ailleurs le caractère constructif d'une telle critique.

Loin d'être une condamnation définitive du langage, cette critique témoigne au contraire de l'exigence dont faisait preuve Saint Exupéry dans ses écrits.

Saint Exupéry commence ainsi par condamner l'usage dévoyé que certains font du langage, à l'instar d'un Giraudoux par exemple qui, selon lui, l'utilise non pour ce qu'il peut vouloir dire mais plutôt parce qu'il permet de se mettre en valeur : le langage est alors conçu comme un outil linguistique au service d'un esprit de salon brillant qui recourt volontiers au paradoxe pour éblouir son auditoire.

Peu après la nomination de Giraudoux, en juillet 1938, au poste de Commissaire général à l'Information auprès du Président du Conseil, nomination qu'il désapprouve vivement, lui reprochant ses formules savantes et dosées au moment où il faut toucher le pays tout entier, Saint Exupéry explique dans une lettre probablement rédigée à Orconte vers la fin de décembre 1939 et adressée à Chevrier : « *C'est ici qu'éclate la pauvreté de Giraudoux et de son dosage. Des artifices d'intellectuels pour répondre à la race et à l'unité ! Ces jeux de mots ! On ne meurt pas pour un dosage, pour une formule de cocktail. C'est effroyablement abstrait, ça abuse, ça séduit l'esprit. Mais ça ne laisse aucun poids dans le coeur* »[1].

---

[2] Roman JAKOBSON, *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de minuit, 1963, p. 218.
[1] *Correspondance* (« *Lettre à Pierre Chevrier* »), in *Oeuvres complètes II*, p. 944.

Saint Exupéry avait déjà longuement exposé son point de vue dans une lettre un peu plus ancienne en date de 1926 et adressée à Renée de Saussine à la suite d'un violent différent avec cette dernière et sa soeur Laure[1].

Frédéric d'Agay rapporte que l'altercation eut lieu à la Dame-Blanche, pâtisserie du boulevard Saint-Germain où ils étaient tous trois attablés : la conversation s'engagea sur la littérature et la pièce de Luigi Pirandello *Chacun sa vérité*, alors présentée par Georges et Ludmilla Pitoëff au théâtre des Champs-Élysées. Saint Exupéry ne supporta pas l'enthousiasme de ses interlocuteurs pour la pièce de Pirandello et la comparaison faite entre celui-ci et Henrick Ibsen ; il « *explosa, se leva brusquement et pris* [sic] *congé des deux jeunes filles sur un ton rageur* »[2]. Au-delà de l'anecdote, la lettre que Saint Exupéry rédigea pour justifier son attitude est particulièrement intéressante au sens où elle proclame une poétique.

Saint Exupéry y oppose en effet deux types d'auteur sous les figures de Pirandello et Ibsen entre lesquels, dit-il de façon véhémente, on n'a « *pas le droit de faire un parallèle* »[1] : d'un côté, l'artificiel Pirandello – et sa « *métaphysique de concierge* »[1] – qui « *a été créé et mis sur terre pour distraire les gens du monde et leur permettre de jouer avec la métaphysique comme ils jouaient déjà avec la politique, les idées générales et les drames de l'adultère* »[1] et, de l'autre, l'honnête Ibsen, « *un individu dont les préoccupations étaient les plus élevées* [et qui] *a eu un rôle social, un rôle moral, une influence. Il a écrit pour faire comprendre aux gens ce qu'ils ne voulaient pas comprendre.* [...] *Ibsen qu'il ait réussi ou non cherchait à nous fournir non un nouveau jeu de loto mais une nourriture* »[1].

En ce qui concerne l'anti-modèle qu'est Pirandello, Saint Exupéry développe ses critiques tant sur le fond (ce qu'il appelle alors la « *question morale* »[1]) que sur la forme (« *la question littéraire* »[1]).

---

[1] *Correspondance* (« *Lettre à Rinette* »), in *Oeuvres complètes I*, pp. 793-799.
[2] *Notes*, in *Oeuvres complètes I*, p. 1178.

Saint Exupéry lui reproche d'une part son manque de rigueur conceptuelle, à savoir que Pirandello s'interroge dans sa pièce sur « *''la vérité en soi''* »[1] mais qu'il n'a pas auparavant pris soin de définir les termes, ce qui lui permet alors – « *en escamotant les définitions* »[1] – de faire « *une belle salade russe avec les différents sens du mot ''vérité''* »[1] : « *vous sapez ainsi toutes les notions communes du spectateur et lui faites éprouver un grand vertige. Ce n'est qu'un truc.* [...] *je me refuse à trouver cela intéressant* »[1]. Il rejoint par là son ami Léon Werth :

> « *Par coup de pouce, il est facile d'aboutir à la conciliation des contraires,* note-t-il à propos de sa méfiance vis-à-vis du langage*. Et nous ne manquons pas de philosophes à la savante dialectique, qui, par sophismes bien astiqués, usant du même mot en des sens différents, font tourner les vérités et les erreurs mêlées comme billes en leur logement, prestidigitateurs habiles, qui définissent à leur guise un régime politique et transforment en philosophie ou en morale leur syllogistique en caoutchouc* »[2].

Ce qui scandalise ici Saint Exupéry, c'est la contamination de l'art par un certain snobisme : « *Je ne peux pas considérer les idées comme des balles de tennis ou une monnaie d'échanges mondains.* [...] *On ne joue pas à penser* »[1].

Saint Exupéry s'attache par ailleurs à l'aspect esthétique de la pièce : « *Comment voulez-vous porter à la scène quelque chose d'aussi abstrait, quelque chose qui fasse aussi peu image ?* [...] *vous ne pouvez passer du problème métaphysique à l'émotion dramatique que par une confusion de mots, qu'en vous dupant vous-même, en transposant sur le plan affectif ce qui n'a rien à voir avec le sentiment.* [...] *Et cela pour en retirer une émotion truquée, un vertige faux* »[1].

Saint Exupéry condamne cette confusion des genres : « *Mais si les gens du monde veulent faire de la métaphysique qu'ils achètent des livres et qu'ils travaillent.* [...] *Cela exige un effort et ne paie que d'un* plaisir intellectuel »[1]. Il rejette cette émotion facile et l'art qui cherche à faire sensation, à faire effet...

Mais il s'agit ici d'une critique du mauvais usage du langage – de son emploi malhonnête ou maladroit – et non d'une critique du langage en soi.

---

[1] *Correspondance* (« *Lettre à Rinette* »), in *Oeuvres complètes I*, pp. 793-799.
[2] Léon WERTH, *Saint Exupéry tel que je l'ai connu*, Paris, Éditions du Seuil, 1948, p. 136.

Saint Exupéry développe en effet une critique bien plus radicale et fondamentale vis-à-vis du langage : « *Je ne supporte jamais les impuissances du langage. Je perds alors toute foi en quelque chose que je ne sais pas dire. J'ai toujours pensé que le langage, c'était comme l'amour chez les tortues. Pas très au point. On verra ça dans trente millions d'années. Elles auront acquis quelque grâce. On se comprendra à demi-mot* »[1], déclare-t-il à Pierre Chevrier en 1943.

Saint Exupéry dénonce les imperfections du langage – qu'il désigne sous le terme de « *litige* » (expression qui revient comme une antienne dans *Citadelle*) – car le langage n'est pas apte à saisir et se contente souvent de signifier : « *Car ce n'est point par la voix du langage que je transmettrai ce qui est en moi. Ce qui est en moi, il n'est point de mot pour le dire* ». Il lui reproche ainsi son caractère conventionnel et impersonnel et explique dans une lettre à Renée de Saussine :

> « *Une émotion même simple comme le joie est trop complexe pour être inventée si vous ne voulez pas vous contenter de dire de votre héros ''il était joyeux'' ce qui n'exprime rien ce qui n'est pas individuel. Une joie ne ressemble pas à une autre. Et c'est justement cette différence, la vie propre de cette joie, qu'il faut exprimer. Mais là il ne faut pas être pédant, pour expliquer cette joie. Il faut l'exprimer par ses conséquences, les réactions de l'individu. Et alors vous n'aurez même plus le besoin de dire ''il était joyeux'' cette joie naîtra d'elle-même avec son individualité comme telle joie que vous ressentez et à laquelle nul mot ne s'applique exactement. Si vous trouvez que le mot joie suffit à exprimer celle de votre héros c'est qu'il est factice, que vous n'avez rien à dire* »[2].

Saint Exupéry rejoint par là la défiance commune vis-à-vis du langage, propre au début du XX^{ème} siècle, et théorisée par Bergson, pour qui le signe linguistique qu'est le mot n'est qu'une étiquette sur les choses qu'il brouille ainsi : « *Pour tout dire, nous ne voyons pas les choses mêmes ; nous nous bornons, le plus souvent, à lire des étiquettes collées sur elles* »[3]. De même en ce qui concerne les sensations, « *que j'aperçois maintenant à travers l'objet qui en est la cause, à travers le mot qui la traduit* »[4].

---

[1] *Correspondance* (« *Lettre à Pierre Chevrier* »), in *Oeuvres complètes II*, p. 974.
[2] *Correspondance* (« *Lettre à Rinette* »), in *Oeuvres complètes I*, p. 787.
[3] Henri BERGSON, *Le rire*, Paris, P.U.F., 1993, p. 156.
[4] Henri BERGSON, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, P.U.F., 1993, p. 98.

Cela s'explique par le fait que « *les mots (à l'exception des noms propres) désignent tous des genres* »[1], c'est-à-dire des idées générales : le mot « *ne note de la chose que sa fonction la plus commune et son aspect banal* »[1]. Le constat s'applique également aux sensations : « *le mot aux contours bien arrêtés, le mot brutal, qui emmagasine ce qu'il y a de stable, de commun et par conséquent d'impersonnel dans les impressions de l'humanité, écrase ou tout au moins recouvre les impressions délicates et fugitives de notre conscience individuelle* »[2]. De ce fait, « *le nom* [...] *s'interpose entre ma sensation et ma conscience* »[2] et l'originalité irréductible de chacun se trouve restreinte à de vagues généralités.

Le mot est l'ombre de la chose, l'enveloppe des sensations : l'essentiel est « *informulable par les mots* »[3].

Un abîme béant s'ouvre dès lors entre la signification et la saisie de l'objet signifié : « *Car ceux-là confondent la formule qui désigne et l'objet désigné* »[4]. Leur correspondance est illusoire :

> « *Mais ils se sont trompés sur l'homme les faiseurs de formules. Et ils ont confondu la formule qui est ombre plate du cèdre avec le cèdre dans son volume, son poids, sa couleur, sa charge d'oiseaux et son feuillage, lesquels ne sauraient s'exprimer et tenir dans le faible vent des paroles* »[5].

Il en est de même en ce qui concerne les sensations et les sentiments :

> « *Car tu te trompes sur l'objet du charroi quand tu crois qu'il est énonçable. Sinon tu me dirais ''mélancolie'', et je deviendrais mélancolique, ce qui est vraiment par trop facile. Et certes joue en toi un faible mimétisme qui te fait ressembler à ce que je dis. Si je dis : ''colère des flots'', tu es vaguement bousculé. Et si je dis : ''le guerrier menacé de mort'', tu es vaguement inquiet pour mon guerrier. Par habitude. Et l'opération est de surface* »[6].

D'où la condamnation qui s'ensuit : « *C'est pourquoi j'ai toujours méprisé comme vain le vent des paroles. Et je me suis défié des artifices du langage* »[7]. Et le petit prince ne déclare-t-il pas que « *le langage est source de malentendus* »[8] ?

---

[1] Henri BERGSON, *Le rire*, Paris, P.U.F., 1993, p. 156.
[2] Henri BERGSON, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, P.U.F., 1993, p. 98.
[3] *Lettre à un otage* (chapitre III), in *Oeuvres complètes II*, p. 96 [398].
[4] *Citadelle* (chapitre XXII), in *Oeuvres complètes II*, p. 441 [585].
[5] *Citadelle* (chapitre XXII), in *Oeuvres complètes II*, pp. 440-441 [585].
[6] *Citadelle* (chapitre CXXXVI), in *Oeuvres complètes II*, p. 648 [799].
[7] *Citadelle* (chapitre XVII), in *Oeuvres complètes II*, p. 422 [566].

Que reste-t-il après cette critique ? Rien : « *Les mots perdaient peu à peu la caution que leur assurait notre humanité ; ils n'enfermaient que du sable. Les mots les plus lourds comme ''tendresse'', ''amour'' ne pesaient plus dans nos coeurs au combat* ». Et il convient de se taire : « *J'écrirai un hymne au silence* »[1].

Citadelle développe particulièrement cette thématique du silence imposé – signe d'échec – avec notamment le retour lancinant de l'expression « *silence de mon amour* », qui marque l'impossibilité à atteindre l'ineffable et l'inexprimable.

Il y a donc ici une remise en cause d'un langage problématique et de sa légitimité, qui conduit au silence – « *Lequel est seul signe de la qualité* »[2] :

> « *Silence des femmes qui ne sont plus que chair où mûrit le fruit. Silence des femmes sous la réserve de leurs seins lourds. Silence des femmes qui est silence de toutes les vanités du jour et de la vie qui est gerbe de jours. Silence des femmes qui est sanctuaire et perpétuement* [sic]. *Silence où se joue vers demain la seule course qui aille quelque part.* [...] *Silence, dépositaire où j'ai tout enfermé de mon honneur et de mon sang.*
>
> *Silence de l'homme qui s'accoude et qui réfléchit et reçoit désormais sans dépense et fabrique le suc des pensées. Silence qui lui permet de connaître et qui lui permet d'ignorer, car il est bon quelquefois qu'il ignore. Silence qui est refus des vers, des parasites, et des herbes contraires. Silence qui te protège dans le déroulement de tes pensées.* [...] *Silence du coeur. Silence des sens. Silence des mots intérieurs* [...] »[3]

La communication classique est vouée à l'échec : « *Et je les écoutais parler, dans le silence de mon amour, dédaignant le contenu de leurs paroles* »[4].

Beaucoup de critiques se sont arrêtés à cet aspect, à ce constat limité – sans remarquer que Saint Exupéry continuait pourtant à écrire et à s'exprimer...

Cette opinion tient à une ambiguïté de la part de Saint Exupéry, qui utilise indifféremment le mot « *langage* » – tant pour le critiquer que pour le célébrer. Il est évident qu'il s'agit à chaque fois d'un type de langage différent, que Saint Exupéry ne prend pas ici la peine de distinguer.

Des indices alertent pourtant le lecteur attentif.

---

[8] *Le Petit Prince* (chapitre XXI), in *Oeuvres complètes II*, p. 295 [471].
[1] *Citadelle* (chapitre XXXIX), in *Oeuvres complètes II*, p. 473 [619].
[2] *Citadelle* (chapitre CXLIX), in *Oeuvres complètes II*, p. 671 [823].
[3] *Citadelle* (chapitre XXXIX), in *Oeuvres complètes II*, p. 474 [619].
[4] *Citadelle* (chapitre V), in *Oeuvres complètes II*, p. 383 [526].

Ainsi, quand le récitant de *Citadelle* déclare que « *leur vieux langage s'est usé* »[1], le possessif qui se rapporte aux « *poètes inefficaces* » met à distance ce « *vieux langage* » qui n'est pas le sien ; or, s'il y a un « *vieux langage* », cela suppose également l'existence d'un autre langage : d'un « *nouveau langage* ».

De même, lorsque déplorant les insuffisances du langage, Saint Exupéry affirme dans ses *Carnets* : « *Je n'ai plus de langage cohérent* »[2], il ajoute par ailleurs qu'« *il faudrait un nouveau langage* »[3].

Cette nécessité se retrouve également symbolisée au coeur de *Vol de nuit* par la solitude de Rivière, qui ne marque pas uniquement son caractère d'homme d'exception. On remarque en effet, au début du chapitre VIII, l'opposition entre « *la foule qui stagnait devant la bouche des cinémas* » et lui qui lève « *les yeux vers les étoiles* »[4] : la foule regarde la ville et la vie normale quand Rivière communique avec l'étoile (« *cette étoile est un signe, qui me cherche dans cette foule, et qui me trouve* »)[4] ; elle est en réalité le signe d'une communication autre, qui ne passe pas par le langage ordinaire et Rivière éprouve alors la sensation qu'« *on lui parlait, par-dessus tant d'épaules, un langage qu'il entendait seul* »[4].

Si *Pilote de guerre* affirme : « *Notre vocabulaire semblait presque intact, mais nos mots, qui s'étaient vidés de substance réelle, nous conduisaient, si nous prétendions en user, vers des contradictions sans issue* »[5], *Citadelle* ajoute : « *Et me venait la certitude que les obscurités de mon style comme la contradiction de mes énoncés n'étaient point conséquences d'une caution incertaine ou contradictoire ou confuse mais d'un mauvais travail dans l'usage des mots* »[6]. Pour qui ne se résigne pas à se taire, il faut inventer ce nouveau langage qui renforce et élargit la signification des mots par la révélation de nouveaux rapports entre eux.

---

[1] *Citadelle* (chapitre XIII), in *Oeuvres complètes II*, p. 413 [556].
[2] *Carnets* (I- 98), in *Oeuvres complètes I*, p. 478.
[3] *Carnets* (I-60), in *Oeuvres complètes I*, p. 469
[4] *Vol de nuit* (chapitre VIII), in *Oeuvres complètes I*, pp. 131-132 [100].
[5] *Pilote de guerre* (chapitre XXVII), in *Oeuvres complètes II*, p. 223 [380].
[6] *Citadelle* (chapitre CXI), in *Oeuvres complètes II*, p. 603 [753].

Signaler les défaillances de la langue, c'est déjà en souligner l'importance. En réalité, ce n'est pas la langue en elle-même qui est critiquée mais sa faiblesse. Il s'agit donc de remédier à son usure et de lui rendre sa vertu signifiante : « *La connaissance : ce n'est point la possession de la vérité, mais d'un langage cohérent* » ; il s'agit de « *fonder un langage qui absorbera les contradictions* »[1].

Bref, il convient de passer outre malgré Babel...

C'est donc au langage usuel et habituel que songe Saint Exupéry quand il déclare le langage foncièrement inapte à exprimer l'homme, enclin à fausser pour saisir, à simplifier pour enseigner et à tuer pour comprendre, quand il en signale la faiblesse et le dit source des divisions et des contradictions humaines.

À cela, il oppose un langage dit poétique ou sauvé – directement issu des contradictions et des insuffisances du langage ordinaire (la poésie qui n'existerait pas sans cette imperfection fondamentale est ainsi baptisée « *fille des litiges* »[2] : née de la trahison des mots, la poésie travaille le langage dans sa zone d'échec ; c'est en quelque sorte un contre-langage) – qui tend à l'expression de l'inexprimable, qui dépasse l'écorce des choses et atteint l'essence des êtres par l'intermédiaire du style qui tire sa valeur de l'univers nouveau que la conjugaison des mots parvient à créer et qui forme ainsi une structure mettant en place un réseau de relations : « *Je crois tellement fort à la vérité de la poésie* » (*Carnets*)[3].

Ceci devient possible car la langue est perfectible par le travail du style : « *c'est la qualité de ton style qui garantira seule la qualité de tes démarches* »[4].

En effet le style est l'instrument qui permet de rassembler les mots en groupes de mots et les groupes de mots en phrases, afin de former une sorte de réseau qui établira le système conceptuel réalisant le sacré : « *il faut me nouer dans les liens de ton langage et c'est pourquoi le style est opération divine* »[5].

---

[1] *Citadelle* (chapitre XXII), in *Oeuvres complètes II*, p. 442 [586].
[2] *Citadelle* (chapitre XXIX), in *Oeuvres complètes II*, p. 454 [599].
[3] *Carnets* (III-114), in *Oeuvres complètes I*, p. 579.
[4] *Citadelle* (chapitre CXLIX), in *Oeuvres complètes II*, p. 670 [822].
[5] *Citadelle* (chapitre LXXXIV), in *Oeuvres complètes II*, p. 556 [705].

Cette conception du langage comme réseau et, *in fine*, du poème comme piège se retrouve dans l'image du filet de la préface qu'il rédigea pour le livre d'Anne Morrow-Lindbergh *Le vent se lève* : « *Le vrai livre est comme un filet dont les mots composent les mailles. Peu importe la nature des mailles de ce filet. Ce qui importe, c'est la proie vivante que le pêcheur a remonté du fond des mers, ces éclairs de vif-argent que l'on voit luire entre les mailles* »[1].

L'accès à l'Absolu passe par l'absolu du langage que représente la poésie. Ainsi des trois mille réfugiés berbères que le vieux Caïd avait parqués à l'écart de sa tribu, mais en pourvoyant généreusement à leur subsistance, sans exiger d'eux le moindre travail et qui pourrissaient doucement, leur vacuité même constituant le pire des esclavages. Faute de désir, de rêve, de besoin créateur, tout perdait alors sa signification et ils n'usaient plus du langage qu'à des fins rudimentaires : « *ils perdaient l'usage des mots qui ne leur servaient plus* »[2]. Jusqu'à ce que le vieux Caïd leur ait envoyé un chanteur qui chanta l'amour, la soif, la guerre suscités par une princesse lointaine du désert. Et les réfugiés apathiques eurent soif de la soif et de l'amour et brandirent leurs poignards en direction du vieux Caïd qui les avait privés de l'ivresse de vivre. La rébellion qui suivit – « *belle comme un incendie* »[2] – fut prise de conscience grâce au langage : « *Et tous ils moururent en hommes !* » (cf. *Citadelle* - chapitres XI & XII)[3]. Le langage est investi d'un pouvoir quasi magique : « *Prendre conscience* [...], *c'est d'abord acquérir un style* »[4].

À l'inverse dans *Vol de nuit*, l'inspecteur Robineau est « *prié de* [...] *fournir non des poèmes, mais des rapports* »[5] et se retrouve ainsi castré de son élan créateur et inventeur : dans l'impossibilité d'acquérir un style – et donc d'accéder à un état de conscience plus élevé – il est rabaissé au rang de sous-homme.

---

[1] Préface au *Vent se lève*, in *Oeuvres complètes I*, p. 435.
[2] *Citadelle* (chapitre XI), in *Oeuvres complètes II*, p. 407 [550].
[3] *Citadelle* (chapitre XII), in *Oeuvres complètes II*, p. 410 [554].
[4] *Citadelle* (chapitre CXLIX), in *Oeuvres complètes II*, p. 670 [821].
[5] *Vol de nuit* (chapitre IV), in *Oeuvres complètes I*, p. 122 [91].

Saint Exupéry établit cependant une différence entre le Poème et le poème – ce dernier étant l'oeuvre de faux poètes, ces « *cracheurs d'encre* » évoqués aux chapitres CXCIX et CCIV de *Citadelle* : ce sont ceux qui disent « *mélancolie* », « *crépuscule* », « *bien-aimée* », ceux « *qui mélangent sous prétexte de poésie, l'amour, le clair de lune, l'automne, les soupirs et la brise* », qui – avec des mots « *achetés au bazar* » – abâtardissent la poésie en « *pornographie du coeur* »[1].

Le Poème au contraire est le poème parfait et idéal, celui vers lequel, pensait Saint Exupéry dans ses moments d'enthousiasme, *Citadelle* était censé tendre.

De ce Poème Saint Exupéry donne une définition au chapitre CXCV de *Citadelle* : « *Un poème parfait qui résiderait dans les actes et sollicitant tout, jusqu'à tes muscles, de toi-même. Tel est mon cérémonial* »[2].

Agir et faire agir : tel est le but ultime du Poème.

Il faut cependant bien comprendre qu'il ne s'agit pas ici d'action au sens courant ; il s'agit plutôt d'une identification absolue de la pensée avec l'acte, d'une réincarnation de la Parole et de l'affirmation de sa valeur performative : « *N'oublie pas que ta phrase est un acte* »[3].

Le Poème cherche à énoncer une civilisation nouvelle, « *civilisation où je t'enferme* » et où il s'agit alors « *de te faire devenir tel ou tel* »[4] : « *Faibles échos, ébauches de mouvement, que je noue en toi par les mots doués de pouvoir.* [...] *L'écriture a été de te convertir* [à mon jeu] *en te faisant faiblement te connaître ainsi devenu, et espérer* »[2].

Le poème parfait est un « *acte* », une réincarnation du Verbe tout-puissant.

---

[1] *Correspondance* (« *Lettre à Pierre Chevrier* »), in *Oeuvres complètes II*, p. 937.
[2] *Citadelle* (chapitre CXCV), in *Oeuvres complètes II*, p. 761 [917].
[3] *Citadelle* (chapitre CXXXVII), in *Oeuvres complètes II*, p. 650 [801].
[4] *Citadelle* (chapitre CXXXVI), in *Oeuvres complètes* II, pp. 648 [799-800].

b) L'héritage : sources et lectures

Saint Exupéry présente la particularité de n'appartenir à aucun courant littéraire, de n'être lié à aucun mouvement artistique – bref, d'être original. Saint Exupéry est inclassable et demeure d'ailleurs le plus souvent non classé : « *Son style ne garde aucune trace de ses lectures. Il est le moins littéraire des écrivains* » affirme Albéres. Cette thèse a également été développée par Shuffrey :

> « [...] *aucun écrivain ne fut moins littéraire que Saint Exupéry. Dans ses oeuvres, il est douteux que le lecteur puisse découvrir une seule citation d'un autre auteur, une seule allusion à n'importe quelle forme d'art, une seule comparaison à n'importe quel mode d'expression artistique* »[1].

Il faut dire que cette idée a largement été accréditée par un de ses premiers biographes et ami intime, Pierre Chevrier, qui déclare ainsi que Saint Exupéry « *lisait peu et, en période de travail littéraire* [...] *n'ouvrait que des livres scientifiques. On trouvait sur sa table de chevet Eddington, Plank, Einsenberg, Broglie, Jeans. Telles lectures ne troublaient pas son univers* »[2].

Comme le note cependant Wadsworth, « *c'est une erreur d'envisager Saint Exupéry comme un auteur indépendant, réfractaire aux forces qui pèsent sur le monde des lettres* »[3]. Il est non seulement absurde de croire qu'un auteur ne lit pas, de penser qu'il peut devenir par lui-même écrivain et d'imaginer enfin qu'il se trouve à l'abri des influences de son époque (comme en témoigne d'ailleurs la richesse des intertextes et des palimpsestes présents dans *Le Petit Prince*, par exemple – cf. à cet égard les annexes : p. 322), mais ceci s'avère en plus en contradiction totale avec l'univers dans lequel évoluait Saint Exupéry

Celui-ci fut en effet au contraire introduit très tôt dans les milieux littéraires, artistiques et culturels qu'il fréquentait grâce à ses nombreuses relations. C'est ainsi par exemple que Saint Exupéry rencontre Jean Prévost dans le salon que tient sa cousine Yvonne de Lestrange et qui est alors fréquenté par le tout N.R.F. (de Gide à Drieu la Rochelle en passant par Ramon Fernandez).

---

[1] SHUFFREY, « *Antoine de Saint Exupéry* », *French Studies*, juillet 1951, p. 245. Nous traduisons.
[2] Pierre CHEVRIER, *Saint Exupéry*, Paris, Gallimard, 1958.

Par ailleurs, loin de refuser de lire, sa boulimie est au contraire légendaire. Georges Pélissier rapporte ainsi l'anecdote suivante :

> « *On trouve dans le journal de marche de l'escadrille un exemple de son obstination invétérée. L'histoire est joliment contée. La voici : Saint Ex* [sic] *part d'Alghero, le 8 juillet 1944, pour aller à Tunis, assister, comme parrain, au baptême de Christian-Antoine Gavoille.*
>
> *''Il profite de l'occasion pour nous donner une émotion nouvelle : plongé dans un roman policier, il en oublie le départ. Traîné dans une jeep pour monter au terrain, il lit dans la jeep ; il lit sur le terrain pendant que tout le monde attend qu'il veuille bien monter dans l'avion ; il lit dans l'avion pendant qu'on va lui chercher ses écouteurs qu'il a naturellement oubliés ; il refuse de se laisser arracher le bouquin avant le départ, sous prétexte qu'il ne lui reste plus que quelques pages et il décolle, le roman sur ses genoux. Nous sommes tous persuadés que dès le décollage, il se replongera dans sa lecture et que l'histoire se terminera par un contact brutal de l'avion avec quelque chose de dur...''* »[1].

Mais Saint Exupéry continue également à lire quand il écrit : « *Il lit beaucoup :* Poussière*, de Rosamond Lehmann,* La nymphe au coeur fidèle*, de Margaret Kennedy, Daudet* [...] *Il écrit aussi, commence un roman que ses camarades lisent parfois en se moquant. Une nouvelle, ''Bark esclave maure'', dédiée à Louise de Vilmorin (*Marianne*, 17 mai 1933), relate le vie de ce noir de Marrakech que les pilotes rachetèrent* »[2] raconte Frédéric d'Agay.

Il semble donc plus exact et plus conforme à la réalité, plus rigoureux aussi, de chercher quelles furent les influences que connut Saint Exupéry et dans quelle mesure elles agirent – ou non – sur lui et son travail littéraire.

Il convient de commencer par s'intéresser à ses lectures, dont Saint Exupéry souligne lui-même l'importance quand il note : « Méthode. *Relire les livres de l'enfance oubliant entièrement la part naïve qui n'a point d'effet, mais notant tout le long les prières, les concepts charriés par cette imagerie* »[3].

---

[3] Phillip WADSWORTH, « *Saint Exupéry, Artist and Humanist* », *Modern language Quaterly*, Vol. XII.1, mai 1951, pp. 96-96. Nous traduisons.
[1] Georges PELISSIER, *Les cinq visages de Saint Exupéry*, Paris, Flammarion, 1951, p. 150.
[2] *Album Saint Exupéry*, Paris, « *Bibliothèque de la Pléiade* », 1996.
[3] *Carnets* (I-20), in *Oeuvres complètes I*, p. 463.

A cet égard, sa correspondance offre de précieuses indications dans le sens où Saint Exupéry y parle souvent de ses lectures et où le retour de certains auteurs permet de cerner ses goûts et préférences littéraires, quand il ne donne pas lui-même directement ses impressions et son avis sur le livre en question.

Deux grandes orientations se dégagent à part égale de ses lectures : Saint Exupéry lit en effet autant de philosophie que de littérature.

> Cate raconte ainsi qu'« *il avait malgré tout décroché son baccalauréat et si les deux années qu'il avait passées à La Villa Saint Jean n'avaient guère fait de lui un savant, elles lui avaient laissé un goût pour la philosophie qui devait croître avec le temps. Lors d'une de ses permissions à Lyon, Paul Creyssel fut très étonné de constater que le jeune collégien s'intéressait aussi vivement à Kant, Bergson et Saint Thomas d'Aquin qu'à la nouvelle armée aérienne dans laquelle il venait d'être muté* »[1].

À Cap Juby, « *Quand il est seul, il lit Platon, Aristote, Bergson, Nietzsche ou des traités scientifiques pour lesquels il a un appétit insatiable* »[2] dit-il encore. Philipp Wadsworth ajoute pour sa part les informations suivantes à ce propos :

> « *Il avait reçu une bonne formation dans les humanités et la philosophie classique, et on sent – bien que la relation exacte soit plutôt intangible – qu'il comptait certains penseurs modernes parmi ses ancêtres spirituels : Barrès, Bergson, parfois même Maritain* [...] *Nietzsche qu'il cite* [...] *Elie Faure, un admirateur et un interprète de Nietzsche, semble avoir fait une contribution majeure aux idées de Saint Exupéry sur l'art et l'esthétique, et même à son répertoire de symboles et d'images comme on pourrait le montrer en étudiant soigneusement* Les Constructeurs *et* La danse sur le feu et l'eau. [...] *Une autre voix, celle de Pascal, résonne* »[3].

On constate alors une culture philosophique très large et très étendue. Pour un relevé plus exhaustif, on pourra se reporter au tableau des intertextes en annexes (cf. p 322) : la quantité d'allusions en soi déjà assez impressionnante l'est d'autant plus quand on sait qu'il s'agit là du relevé relatif au seul *Petit Prince*.

Pourtant, malgré cet intérêt manifeste, Saint Exupéry n'en parle quasiment pas dans ses lettres : ce n'est pas le coeur de ses préoccupations immédiates.

---

[1] Curtis CATE, *Saint Exupéry*, Paris, Grasset, 1974, p. 61.
[2] Curtis CATE, *Saint Exupéry*, Paris, Grasset, 1974, p. 181.
[3] Phillip WADSWORTH, « *Saint Exupéry, Artist and Humanist* », *Modern language Quaterly*, Vol. XII.1, mai 1951, p. 97. Nous traduisons.

En ce qui concerne la littérature à proprement parler, il ressort essentiellement un certain éclectisme : « *J'ai lu du Conrad* »[1] ou « *Envoie-moi* La Jeune Parque »[2] et « *J'ai un peu lu.* Monsieur Teste *de Valéry.* »[3] ou « *Je lis un peu. Je viens d'achever* Les Thibault *de Roger Martin du Gard. On dirait du Romain Rolland, mais c'est moins fort que* Jean Christophe »[4] ou encore « *J'ai relu avec ravissement les plus stupides des* Orientales : [...] ''Sarah belle d'indolence – se balance – dans un hamac au-dessus...'' »[5] note-t-il ainsi au fil de la plume.

On peut cependant dégager plusieurs centres d'intérêt : d'une part, Saint Exupéry lit en majorité des auteurs modernes et contemporains et il ne cite jamais aucun « classique », aucun écrivain antérieur au XIX^{ème} siècle ; et, d'autre part, conséquence peut-être de la mort du roman au XX^{ème} siècle, il ne lit pas ou peu de romans et semble préférer les récits et la poésie, surtout récente : « *Il avait pour les quintessences de Mallarmé une curiosité émerveillée* »[6], par exemple.

Lorsque, à l'âge de dix-neuf ans, il remercie sa mère pour la belle édition de Baudelaire qu'elle vient de lui offrir, il déclare :

> « *Le petit Baudelaire que vous m'avez donné est devenu un vieil ami. Pourtant mon vieux bouquin déchiqueté avait aussi sa valeur, il s'ouvrait tout seul où je voulais. La force de l'habitude. Il ne craignait pas les méditations courbé dessus par une pluie torrentielle dans le bois de Boulogne, mais peu à peu je l'oublie pour le petit bijou que vous m'avez donné, et où les trouvailles précieuses de Baudelaire trouvent un écrin digne d'elles...* »[7].

Il est vrai que lire Baudelaire à l'adolescence peut sembler bien commun, mais cet attrait pour le poète maudit ne s'est jamais démenti. Ainsi cite-t-il spontanément en 1939 un vers célèbre de « *Chant d'automne* » dans sa préface au *Vent se lève* d'A.-M. Lindbergh : « *Le bois retentissant sur le pavé des cours...* »[8].

---

[1] *Correspondance* (« *Lettre à Yvonne de Lestrange* »), in *Oeuvres complètes II*, p. 860.
[2] *Correspondance* (« *Lettre à Yvonne de Lestrange* »), in *Oeuvres complètes II*, p. 868.
[3] *Correspondance* (« *Lettre à Yvonne de Lestrange* »), in *Oeuvres complètes II*, p. 880.
[4] *Correspondance* (« *Lettre à sa mère* »), in *Oeuvres complètes I*, p. 727.
[5] *Correspondance* (« *Lettre à Yvonne de Lestrange* »), in *Oeuvres complètes II*, p. 875.
[6] Georges PELISSIER, *Les cinq visages de Saint Exupéry*, Paris, Flammarion, 1951, p. 66.
[7] *Correspondance* (« *Lettre à sa mère* »), in *Oeuvres complètes I*, pp. 683 - 684.
[8] Préface au *Vent se lève*, in *Oeuvres complètes I*, p. 434.

C'est alors pour lui l'occasion de se livrer à une analyse de la « *matière verbale* » dont use Baudelaire et de procéder à une véritable explication de texte, qui dévoile certains aspects de sa poétique personnelle :

> « *Ce qui est vrai des faits concrets est vrai des mots. Je vous livre en vrac les mots : cour, pavé, bois et retentir. Faites-moi quelque chose de ça... Mais vous vous récusez. Ces mots-là n'ont pas la vertu d'émouvoir. Cependant Baudelaire, s'il use de cette matière verbale, vous montrera qu'il sait édifier une grande image :*
>
> *''Le bois retentissant sur le pavé des cours... ''*
>
> *Avec ces mots cour, bois ou pavé, on frappe tout aussi bien au coeur qu'avec des automnes ou des clairs de lune* »[1].

Pour Saint Exupéry, des mots les plus ordinaires et les plus quelconques, le poète peut faire jaillir l'émotion la plus intense par un emploi inventif – la mise en relation des mots : c'est ce qu'il appelle « *l'opération divine* » du style[2].

Mais la recherche archéologique des sources exupériennes la plus pertinente – quoique certainement entachée de subjectivité – est probablement celle menée par l'intéressé lui-même : dans un article d'avril 1941 paru dans la revue *Harper's Bazaar* sous le titre « *Books I remember* » et reproduit dans l'édition de la Pléiade sous le titre « *Quelques livres dans ma mémoire* »[3], Saint Exupéry cite une sélection de livres qui, d'après lui, l'auraient marqué.

On apprend alors que « *le premier livre* [qu'il a] *vraiment aimé est un recueil de contes de fées de Hans Christian Andersen* »[3] – qu'il relira d'ailleurs au moment de son hospitalisation juste avant la rédaction du *Petit Prince*.

On y trouve aussi l'exacte confirmation de nos propres investigations à partir de la correspondance de l'auteur et notamment le fait que Saint Exupéry n'a « *jamais eu de goût prononcé pour le roman* » et en a « *relativement peu lu* »[3].

Il n'évoque ainsi que Balzac, Dostoïevski, découverts à quinze ans, et Jules Verne, découvert à « *dix ans environ* », avec la lecture des *Indes noires* à laquelle il attribue l'origine de l'ambiance de *Vol de nuit* de la façon suivante :

---

[1] Préface au *Vent se lève*, in *Oeuvres complètes I*, p. 434.
[2] *Citadelle* (chapitre LXXXIV), in *Oeuvres complètes II*, p. 556 [705].
[3] « *Quelques livres dans ma mémoire* », in *Oeuvres complètes II*, pp. 49-51.

> « *L'action se passe dans des galeries souterraines creusées à des milliers de pieds sous la surface de la terre, là où la lumière ne pénètre jamais. Il est tout à fait possible que l'atmosphère de ce livre, qui est gravée dans ma mémoire, ait été à l'origine de mon propre* Vol de nuit*, qui est aussi une exploration des ténèbres* »[3].

Loin d'une lecture aéronautique – avec *Cinq semaines en ballon* ou *Robur le Conquérant*, par exemple – Saint Exupéry souligne avant tout le lyrisme nocturne de Jules Verne. On constate enfin la place qu'il accorde à la poésie :

> « *C'est à seize ans que j'ai découvert les poètes. Bien sûr, j'étais convaincu d'en être un moi-même, et, pendant deux ans, comme tous les adolescents, j'ai fiévreusement composé des vers. Je vénérais Baudelaire, et dois avouer à ma honte que j'ai appris par coeur tout Leconte de Lisle et tout Hérédia, ainsi que Mallarmé. Aujourd'hui encore, je ne renie pas ce dernier.* [...] *Pendant la guerre, mes fidèles compagnons furent Pascal,* Les cahiers de Malte, Laurids Brigge*, de Rilke, et un volume fatigué des oeuvres de Baudelaire...* »[1].

On note de manière générale trois influences majeures des lectures de Saint Exupéry sur l'ensemble de son oeuvre. Il s'agit – dans l'ordre chronologique d'apparition – tout d'abord d'André Gide puis de Nietzsche et enfin de la Bible.

Nous ne reviendrons pas ici sur ces deux dernières influences que nous avons déjà traitées (cf. II.1.a. et I.3.c : pp. 123 et 111).

Nous nous consacrerons donc essentiellement au cas d'André Gide, d'autant que celui-ci l'accompagne dans les premiers pas de sa carrière littéraire : nous pouvons dire que Gide est son mentor même si son influence décroît progressivement – au fur et à mesure que s'affirme la personnalité de Saint Exupéry.

La relation que Gide entretint avec le jeune Saint Exupéry repose autant sur des affinités littéraires et intellectuelles que sur un sentiment amical partagé.

Saint Exupéry fait connaissance de Gide – au printemps 1929[2] – dans le salon que tient sa cousine Yvonne de Lestrange, duchesse de Trévise, qui habite un hôtel du quai Malaquais tout proche de la maison Gallimard et où se retrouve presque quotidiennement l'équipe de la N.R.F. C'est à cette occasion que Saint Exupéry noue une relation amicale – qui ne se démentira pas – avec André Gide :

---

[1] « *Quelques livres dans ma mémoire* », in *Oeuvres complètes II*, pp. 49-51.

« *Entre ces deux êtres s'est nouée une amitié solide qui n'alla point pourtant jusqu'à l'intimité* [...] *mais qui ne fut jamais reniée. Ils ont d'ailleurs des amis communs, des relations communes. L'une des cousines de Saint Exupéry aura été jusqu'au bout l'une des amies les plus fidèles et les plus compréhensives d'André Gide. L'histoire même de la vie de ces deux hommes nous dit l'intérêt qu'ils se sont porté.* [...] *Durant la guerre de 1940-1944 les deux hommes se retrouvent à Alger* » explique ainsi le père Barjon dans son étude comparée sur Gide et Saint Exupéry[1].

En mars 1931, André Gide est en vacances à Agay où il rencontre Saint Exupéry qui lui raconte alors pendant des heures ses expériences en Amérique du Sud. Gide, de retour à Marseille, consacre plusieurs pages de son journal au récit de l'aventure de Guillaumet dans les Andes et note :

« Marseille, 31 mars. *Grand plaisir à revoir Saint Exupéry, à Agay, où j'avais été passer deux jours près de P. en France depuis un mois à peine ; il a apporté de l'Argentine un nouveau livre et une fiancée* [Consuelo]. *Lu l'un, vu l'autre. L'ai beaucoup félicité ; mais du livre surtout ; je souhaite que la fiancée soit aussi satisfaisante* »[2].

Gide et Saint Exupéry partagent notamment d'enragées parties d'échecs :

« *Il aimait jouer aux échecs et ses partenaires habituels étaient Gide et Emmanuel Bove. Il y était de première force. Gide en a lui-même témoigné : ''Même aux échecs, dit-il, il ne se consentait battu par personne ; mais sans aucune suffisance et avec une sorte de bonne humeur constante qui faisait de lui le compagnon le plus charmant''* »[3].

Cate confirme cet engouement commun et ajoute à ce sujet :

« *Le jeu d'échecs avec Gide, chaque fois qu'il venait déjeuner chez les Heurgon, était un rite immuable, même si Gide était habituellement un plus mauvais perdant que Saint Exupéry qui aimait venger ses défaites en inventant des jeux de mots ingénieux. ''Un jour, rappelle Max-Pol Fouchet, Gide jouait contre Saint Exupéry et perdait. Il décida soudain de suspendre la partie, c'était l'heure du thé, assura-t-il. Tous passèrent dans une pièce voisine, sauf moi qui demeurai dans un coin. Après un moment, je vis Gide qui rentrait dans la pièce et regardait l'échiquier laissé sur la table. Je n'osais trop me manifester, j'étais curieux de ce qu'il allait accomplir. Il se reflétait dans une vitre, très déformé... Qu'a-t-il fait ? Modifia-t-il la place des pions, mais au jeu d'échecs ne s'en apercevrait-on pas ? Pourtant... la partie reprit, et Saint Exupéry perdit, rapidement, alors qu'il gagnait auparavant. Lorsqu'il partit, je l'accompagnai, lui confiai, en plaisantant, ce que j'avais vu. Saint Exupéry s'arrêta, monolithique, au milieu de la rue. Il éclata d'un rire inoubliable, s'écriant : Enfin, voyons ! mais c'est tout Gide !''* »[4].

---

[2] Curtis CATE, *Saint Exupéry*, Paris, Grasset, 1974, p. 259.
[1] Louis BARJON, *Gide et Saint Exupéry, dialogue de deux ferveurs*, Paris, Études, 1952.
[2] André GIDE, *Journal I* (1889-1939), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1951, p. 1041.
[3] Georges PELISSIER, *Les cinq visages de Saint Exupéry*, Paris, Flammarion, 1951, pp. 48-49.
[4] Curtis CATE, *Saint Exupéry*, Paris, Grasset, 1974, pp. 600-601.

Mais il ne s'agit pas d'une simple relation amicale et très vite apparaissent entre les deux auteurs des considérations d'ordre artistique – le cadet admirant l'aîné et l'aîné conseillant, protégeant et guidant le cadet.

Pourtant – de façon un peu paradoxale et déroutante pour le commentateur – les premières mentions de Gide par Saint Exupéry sont vraiment très critiques. Si le nom de Gide n'apparaît pas moins de cinq fois dans les *Carnets*[1], ce qui témoigne en tout cas d'une bonne connaissance de ses oeuvres et même d'un certain intérêt, c'est toujours l'occasion pour Saint Exupéry d'émettre à son propos un jugement des plus sévères. Ainsi, au début, Saint Exupéry ne s'avère-t-il guère tendre à son égard dans sa correspondance avec Yvonne de Lestrange :

> « [...] *J'ai lu le récit d'André Gide. J'ai toujours la même impression. D'abord une impression d'effort désespéré pour caractériser les choses, pour en donner un raccourci. Mais elles n'en surgissent jamais. A mesure qu'il les touche, il les empaille. Et ce n'est pas donner un raccourci que supprimer verbes et articles. ''Jour de pluie incessante, mer assez houleuse'', ''extraordinaire quiétude, beauté des arbres''. Cette forme de journal m'agace. Il me semble qu'il emploie toujours cette forme de notation,* [...] *qu'il s'efforce d'être le plus simple possible* [...]. *Il se place dans cette attitude, il pense humblement ''toits rouges, herbe verte'', mais le Saint-Esprit ne descend jamais.* [...] *Comme je me fous de l'instantané qu'il me donne de lui en notant avec le plus grand soin le détail le plus indifférent, le plus banal, le moins chargé d'image, de sens. Et ensuite ? Je sais bien qu'il pissait aussi, monsieur André Gide, en Afrique.* [...] *Ce type me fait l'effet d'un squelette. Je n'y trouve pas de quoi vivre. Des schémas de sensations, des schémas d'images, de pensées* »[2].

Néanmoins, très rapidement, à partir du moment où il commence à faire sa connaissance, le ton change cédant la place à une certaine fascination : « *Dis à André Gide que j'ai commencé une lettre et me décourage mais que la sienne m'a fait* tant *de plaisir. Et que j'avais au collège un beau missel sous mes dictionnaires :* Les fleurs du mal *et* Les nourritures terrestres *reliées ensemble. Je voudrais bien le remercier mais je ne le connais pas assez, alors dans mes lettres je me sens devenir si artificiel que je ne peux pas continuer mais il m'a fait un immense plaisir* »[3], note-t-il ainsi dans une lettre datée de 1928 à Yvonne de Lestrange.

---

1 *Carnets* (I-87;I-122;I-274;III-41;IV-23), in *Oeuvres complètes I*, pp. 475;482;509;561;588.
2 *Correspondance* (« *Lettre à Yvonne de Lestrange* »), in *Oeuvres complètes II*, pp. 857-858.
3 *Correspondance* (« *Lettre à Yvonne de Lestrange* »), in *Oeuvres complètes II*, p. 879.

Bientôt, il se tourne même vers lui pour lui demander conseil : « *N.B. Donne-moi l'opinion d'André Gide sur ''Manon''. La revue hebdomadaire ne dit pas grand chose. D'ailleurs sa pudeur ne le permettrait pas. André Gide est un chic type de m'avoir choisi le bouquin. Remercie-le et envoie-le vite...* »[1], puis « *Gide a dû trouver ''Manon'' idiot. Ça me semble si lointain ! en tout cas* pas de revue. *Si c'est possible une oeuvre, ou à* La N.R.F. *ou quelque tirage* limité »[2].

Courrier Sud – à propos duquel il déclare à sa mère : « *Si jamais je puis passer quelques jours en France dans deux ou trois mois, je le montrerai à André Gide* [...] »[3] – porte la plus nette empreinte du grand écrivain, ce qui amènera d'ailleurs le critique Jean Cau à formuler les reproches suivants à son égard :

> « *Une prose d'un ennui mortel ; un style léché et parfait d'autodidacte : le* modern style *type des années d'avant-guerre ; la décomposition guindée de la prose gidienne et du nombre valérien ; une manière toute d'artifices de ''bien écrire'' et d'écrire ''poétique'' et ''lyrique'', que je ne puis souffrir* »[4].

Saint Exupéry semble en effet avoir pris des leçons d'esthétique littéraire auprès de l'auteur des *Nourritures terrestres* (à propos desquelles nous avons mentionné un peu plus haut la fascination qu'il éprouvait). On trouve dès lors de bien surprenants rapprochements : « *Il est évident que Saint Exupéry apprend son métier de romancier dans les textes de Gide dont il adopte le ton et des éléments descriptifs qu'il arrange ensuite à sa manière* »[5] déclare ainsi Carlo François.

Comme le souligne ce dernier, de nombreux passages de *Courrier Sud* renvoient aux *Nourritures terrestres* par le ton de demi-confidence fervente et suave qu'ils leur empruntent, avec l'emploi soutenu de l'adjectif démonstratif par exemple qui donne à la phrase son caractère insinuant : « *Et ce printemps ! Te souviens-tu de ce printemps* [...] *? Cet air si neuf qui circulait entre les choses.* [...] *Et puis tu me connais, cette hâte de repartir, de chercher plus loin ce que je pressentais et ne comprenais pas* »[6].

---

[1] *Correspondance* (« *Lettre à Yvonne de Lestrange* »), in *Oeuvres complètes II*, p. 883.
[2] *Correspondance* (« *Lettre à Yvonne de Lestrange* »), in *Oeuvres complètes II*, p. 888.
[3] *Correspondance* (« *Lettre à sa mère* »), in *Oeuvres complètes I*, p. 767.
[4] Jean CAU, *Saint Exupéry en procès*, Paris, Belfond, 1967.
[5] FRANÇOIS, *L'esthétique d'Antoine de Saint Exupéry*, Paris, Delachaux & Niestlé, 1957, p. 60.
[6] *Courrier Sud* (2ème partie, chapitre I), in O*euvres complètes I*, p. 52 [18].

Ou c'est alors une succession rapide d'impressions dont la dernière – laissée comme en suspens – condense en un seul mot ou recueille en une nouvelle image les éléments épars du contexte :

« *Allongés l'un et l'autre et muets. On sent la vie qui vous traverse comme une rivière. Une fuite vertigineuse. Le corps : cette pirogue lancée...* »[1] ;

« *Le voyage n'a pas de sens ni ici ni ailleurs, mais quelle sécurité on tire d'avoir son billet, sa cabine, et ses valises de cuir jaune. D'être embarqué...* »[2].

Et l'on comprend que certains aient pu dénoncer une allure prétentieuse...

Ailleurs, on trouve un balancement décidé de la phrase qui rejaillit sur sa propre fin au moyen d'une hyperbate qui rejette le verbe et le met en relief :

« *L'avion, happé par l'hélice, fonce* »[3] ;

« *Carcassonne, escale de secours, sous lui dérive* »[4].

De même un côté artificiel se dégage-t-il parfois de phrases plus longues et soigneusement ponctuées : « *Tu as vu, certains soirs, aux couchers de soleil tragiques, tout le fort espagnol, dans la plage luisante, sombrer* »[5].

On trouve également un usage particulier de l'apposition de verbes, là où l'on attendrait une conjonction de coordination plutôt qu'une juxtaposition :

« *Ce n'étaient plus ces vents d'Europe qui tournent, cèdent* »[6] ;

« *Le soleil tournait, ramenait le jour* »[6].

Saint Exupéry cherche à rendre ici avec précision une idée en en développant de nouveaux aspects, parfois même contradictoires au concept de départ.

Tout cela ne va pas sans entraîner des conséquences rythmiques.

---

[1] *Courrier Sud* (2ème partie, chapitre XIII), in *Oeuvres complètes I*, p. 82 [49].
[2] *Courrier Sud* (2ème partie, chapitre X), in *Oeuvres complètes I*, p. 75 [42].
[3] *Courrier Sud* (1ère partie, chapitre II), in *Oeuvres complètes I*, p. 40 [6].
[4] *Courrier Sud* (1ère partie, chapitre II), in *Oeuvres complètes I*, p. 41 [7].
[5] *Courrier Sud* (2*ème* partie, chapitre VI), in *Oeuvres complètes I*, p. 66 [33].
[6] *Courrier Sud* (1ère partie, chapitre I), in *Oeuvres complètes I*, p. 37 [3].

En effet, Saint Exupéry développe souvent une idée en trois temps dont le dernier terme sert à introduire une image qui fait rebondir la phrase : « *Sous cette voûte chaque mot résonne, demeure, charge le silence* »[1].

Les nombreuses énumérations de *Courrier Sud* s'organisent alors en rythme ternaire : « *Pour que malgré les tempêtes, les brumes, les tornades, malgré les mille pièges du ressort de soupape, du culbuteur, de la matière, soient rejoints, distancés, effacés...* »[2].

Saint Exupéry recourt également au rythme ternaire autour de ses conjonctions favorites pour donner un tour solennel à son style : « *Car ils ne s'étonnaient pas de ma poignée de main robuste* [...] *car ils nous traitèrent sans transition comme des hommes, car ils coururent chercher une bouteille de vieux Samos dont ils ne nous avaient jamais rien dit* ».[3]

Courrier Sud est ainsi régulièrement entrecoupé de passages de prose musicale comme ce trimètre dont le rythme déborde sur la phrase suivante : « *Un rocher passe, en jet de fronde, et l'assassine. Un enfant court, mais une main l'arrête au front, et le renverse* »[4]. Et l'écriture se fait mélodie avec une discrète allitération dès le début du récit où le Sahara se déplie « *dune par dune sous la lune* »[5].

Avec *Vol de nuit*, Saint Exupéry acquiert un style qui lui est plus propre et personnel et s'affranchit de l'influence de Gide – dont la présence n'est plus perceptible que par la préface qu'il proposa de rédiger de lui-même à Saint Exupéry.

Ce dernier avait en effet connu une grosse déconvenue avec la préface avortée de *Courrier Sud* rédigée par Ramon Fernandez et c'est notamment pourquoi il accueille avec soulagement la proposition de Gide pour *Vol de nuit*.

---

[1] *Courrier Sud* (1ère partie, chapitre I), in *Oeuvres complètes I*, p. 38 [4].
[2] *Courrier Sud* (1ère partie, chapitre I), in *Oeuvres complètes I*, p. 39 [5].
[3] *Courrier Sud* (1ère partie, chapitre III), in *Oeuvres complètes I*, p. 44 [10].
[4] *Courrier Sud* (1ère partie, chapitre III), in *Oeuvres complètes I*, p. 42 [8-9].
[5] *Courrier Sud* (1ère partie, chapitre I), in *Oeuvres complètes I*, p. 37 [3].

Courrier Sud avait finalement dû paraître sans préface, tant l'ébauche proposée par Ramon – qualifiant Saint Exupéry de « *Chien ailé* » et appuyant lourdement sur son côté « *frustre et gauche, maladroit* », de quelqu'un qui « *sait à peine tourner un bouton de porte* » (sic)[1] – avait déplu à Saint Exupéry.

Le tour des plus diplomatiques que Saint Exupéry donne à son refus – « *Je viens de recevoir votre préface, dont je vous remercie infiniment. Je crois que vous avez écrit le plus habilement possible en ce qui concerne la Compagnie et que cela ne peut me faire aucun ennui* » – devient comique lorsque l'on connaît le courrier que Saint Exupéry adresse dans le même temps à Yvonne de Lestrange :

> « *Ramon m'a bâclé une préface en une demi-heure au plus. Français petit nègre, esprit facile. Et d'un bout à l'autre une espèce d'ironie facile qui m'agace. Cela ne peut rien gagner à mon bouquin. J'aimerais mille fois mieux qu'il n'y ait pas de préface : mon bouquin a deux cent vingt pages, ce qui est bien suffisant.*
>
> *Surtout cela m'empaille définitivement dans une formule.*
>
> *Essaie de toutes tes forces de la faire supprimer. Il ne s'est vraiment pas donné beaucoup de mal (les phrases ne sont même pas claires).* [...] *Si tu vois Gide, j'ai mille fois plus confiance en lui qu'en Ramon pour une opinion là-dessus* »[1].

Dans sa préface, Gide souligne plus une certaine communauté de point de vue qu'il n'appuie sur le style. S'il précise que ce qui lui « *plaît surtout dans ce récit frémissant, c'est sa noblesse* »[2] et insiste sur la vision du courage développée par l'auteur et sur l'aspect moral et métaphysique du livre – aspect qu'il développe alors longuement sur plus de quatre des cinq pages (c'est-à-dire l'essentiel de la préface) – il glisse rapidement en revanche sur l'écriture, au détour d'une phrase à la fin : « *ce récit dont j'admire aussi bien la valeur littéraire* »[2], dit-il comme s'il s'agissait d'une qualité secondaire ce que souligne l'usage révélateur et minoratif de l'adverbe de phrase qui signifie ici « *de plus* » ou « *par ailleurs* ».

Enfin, l'influence de Gide se retrouvera encore une fois dans la construction de *Terre des hommes*, puisqu'il conseille à Saint Exupéry d'adopter une structure pareille à une « *gerbe* ». Pélissier rapporte l'anecdote qu'il tient de Gide.

---

[1] *Correspondance* (« *Lettre à Ramon Fernandez* »), in *Oeuvres complètes II*, pp. 893-894.
[2] André GIDE, Préface à *Vol de nuit* (édition de 1931), in *Oeuvres complètes I*, pp. 963-964.

> « *Après ses deux premiers romans, je m'étais hasardé à lui dire : ''Pourquoi n'écririez-vous pas quelque chose qui ne serait pas un récit continu, mais une sorte de...''. Ici j'hésitais : ''... enfin comme un bouquet, une gerbe, sans tenir compte des lieux et du temps, le groupement en divers chapitres des sensations, des émotions, des réflexions de l'aviateur''* »[1].

Et c'est effectivement le modèle que va suivre *Terre des hommes*, qui réunit en un livre l'ensemble des expériences de huit années d'exercice du métier de « *grand reporteur* » autour d'une somme d'articles à peine réorganisés.

Si l'on récapitule, Gide a sur Saint Exupéry une influence profonde et marquante, qui va en s'affaiblissant progressivement : *Courrier Sud* trahit l'imitation d'un maître, *Vol de nuit* trahit les préoccupations d'un préfacier et l'idée de départ de *Terre des hommes* trahit l'allusion de salon d'un ami.

En revanche, *Pilote de guerre*, *Lettre à un otage* et *Le Petit Prince* ne doivent apparemment rien à Gide. Quant au chant de *Citadelle* enfin, il se bâtira même contre l'avis de celui-ci qui avait tenté de détourner son ami d'un projet qu'il jugeait, à tort ou à raison, peu importe, regrettable – ce qui n'empêchera pas Gide de rappeler son amitié indéfectible et de lui rendre hommage dans une plaquette parue en 1951 et qui célèbre tant l'aviateur que l'écrivain[2].

c) Les rejets : le surréalisme, un contre-modèle

En littérature, et dans le domaine de l'art en général, on se définit bien plus souvent par opposition que par identification. Pour être une explication schématique et réductrice, il n'en est pas moins vrai que les auteurs dits réalistes se sont ainsi définis par opposition aux romantiques, qui s'étaient eux-mêmes opposés au classicisme, lequel s'opposait au baroque.

L'histoire littéraire est l'histoire des ruptures.

---

[1] Georges PELISSIER, *Les cinq visages de Saint Exupéry*, Paris, Flammarion, 1951, p. 68.
[2] André GIDE, *Antoine de Saint Exupéry*, Liège, Aelberts, 1951.

En ce sens, l'influence du surréalisme s'avérera bien plus importante que celle de Gide sur Saint Exupéry. En effet, à l'époque, triomphent le surréalisme et Breton contre lesquels Saint Exupéry va construire son esthétique par réaction : le surréalisme servira de contre-modèle à Saint Exupéry.

Le surréalisme – défini et théorisé en 1924 par André Breton dans son *Manifeste du surréalisme*[1] (après la séparation du mouvement Dada en 1922) – prétend rompre avec les valeurs morales et esthétiques traditionnelles et affirme la prééminence du rêve et de l'inconscient dans la vie, la vie intérieure et la création artistique, à la suite des découvertes de la psychanalyse et de Sigmund Freud.

Selon Breton, le surréalisme est un « *automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer* [...] *le fonctionnement réel de la pensée* »[1], ce qui s'effectue « *en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique et morale* »[1]. De ce fait, le surréalisme recourt à des méthodes telles que l'hypnose, l'écriture automatique ou encore la technique du « *cadavre exquis* » où le bizarre, l'étrange et l'inattendu deviennent la norme.

Il s'agit donc d'une école dotée d'une certaine dimension révolutionnaire, dans le sens où elle se tient à l'écart de toute règle et de tout contrôle rationnel – école qui atteint son apogée dans l'entre-deux-guerres et exerce alors une sorte de magistère par rapport auquel Saint Exupéry va devoir se situer.

Saint Exupéry connaît Breton depuis les années 30 et fréquente plusieurs surréalistes, comme Duchamp ou Desnos, par exemple, grâce à Consuelo notamment, qui entretient des liens avec ce milieu artistique.

Ainsi, en 1935, Saint Exupéry remet un article intitulé « *Un mirage* » – qui constituera dans *Terre des hommes* la dernière partie du chapitre IV (« *L'avion et la planète* »)[2] – à la revue surréaliste *Minotaure*, où l'accent est mis sur le rêve : la méditation de Saint Exupéry qui évoque son expérience du désert et qui s'abandonne alors « *aux enchantements de sa mémoire* »[1] s'inscrit dans cette veine onirique et correspond tout à fait à la ligne éditoriale du journal.

---

[1] André BRETON, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Gallimard, « *collection folio essais* », 1996.
[2] *Terre des hommes* (chapitre IV-4), in *Oeuvres complètes I*, pp. 206-209 [176-179].

Ce sera le seul rapprochement de Saint Exupéry avec le surréalisme, car tout l'en éloigne : des raisons d'ordre personnel et plus ou moins mondaines, comme l'illustrent ses rapports ambigus puis sa querelle avec Breton, d'une part ; des raisons d'ordre esthétique portant sur sa conception de la langue, d'autre part.

Une lettre longtemps restée inédite, adressée à Breton, et du reste jamais envoyée, probablement à cause de sa franchise brutale, s'avérant de ce fait fort instructive, éclaire les relations entre Saint Exupéry et le « *pape du surréalisme* »[1].

En effet, après son arrivée aux États-Unis en 1940, Saint Exupéry va subir des attaques répétées de la part des surréalistes, qui ne lui pardonnent pas ses prises de position politiques – ou plutôt son absence de prise de position tranchée.

Et – tandis qu'il taxe, dans ses *Carnets*, Breton d'allié objectif du capitalisme (« *Breton ''vit de ses oeuvres'' (et ainsi existe), mais il ne le sait pas. Il est solidaire du capitalisme* [...]. *Si le capital l'exploite, bientôt il n'aura plus à être exploité* [une fois la révolution faite]. *Il ne sera plus* »)[2] – les surréalistes voient en lui un représentant de la culture bourgeoise (Etiemble ira ainsi jusqu'à lui reprocher d'avoir obtenu le Grand Prix du Roman de l'Académie française dans le premier numéro de *VVV*) – attaques complaisamment relayées par André Breton : « *La construction de* Pilote de guerre *et le style que s'autorise l'écrivain ne sont pas simplement des défauts techniques – ils sont le symptôme d'une faiblesse de moralité* »[3] déclare Etiemble, dans un glissement insidieux, dont certains surréalistes avaient le secret, où l'on passe de la faiblesse du style à la faiblesse morale.

Breton, pour sa part, invité au restaurant par Saint Exupéry n'aurait pas apprécié le menu et aurait surtout été exaspéré par la lecture de ses textes imposée par Saint Exupéry, fidèle à ses habitudes ; il ne lui aurait pas pardonné. Anodine au départ, la querelle devient polémique avec la nomination – pourtant publiquement refusée – de Saint Exupéry au Conseil national de Vichy et les bruits que plusieurs surréalistes s'empressent alors de faire courir à son sujet.

---

[1] *Correspondance* (« *Lettre à André Breton* »), in *Oeuvres complètes II*, pp. 54-63.
2 *Carnets* (III-36), in *Oeuvres complètes I*, p. 559.
[3] Françoise GERBOD, « *Notice* des *Lettres à André Breton* », in *Oeuvres complètes II*, p. 1232.

C'est dans ce contexte tendu qu'intervient la lettre adressée à André Breton, conçue comme une mise au point. Saint Exupéry s'y montre très ferme :

> « *Vous êtes l'homme le plus intolérant que je connaisse.* [...] *Vous êtes l'homme des excommunications, des exclusives, des orthodoxies absolues, des procès de tendances, des jugements définitifs portés sur l'homme à l'occasion d'une phrase de hasard, d'un pas, d'un geste. Si vous n'êtes pas l'homme des bastilles, c'est faute de pouvoir. Mais dans la mesure où votre faible pouvoir peut s'exercer, vous êtes l'homme des camps de concentration spirituels. Votre châtiment ne dispose comme arme que du manifeste, mais vous en usez contre quiconque ne pense pas absolument comme vous.* [...] *On croirait revivre les audiences de la Très Sainte Inquisition.* [...] *La Très Sainte Inquisition ne connaissait pas la psychanalyse. Cette ignorance la faisait plus timide que vous, plus respectueuse des énoncés d'un homme. Cette arme-là ne chôme pas entre vos mains. Elle vous permet, si l'homme répond ''oui'', de lui démontrer qu'il a dit ''non''.* [...]
>
> *Votre liberté de penser, André Breton, s'accorde fort bien de la photographie publiée par vous : ''Benjamin Péret insultant un prêtre''. On pouvait voir ainsi, dans les hebdomadaires nazistes, des photographies de S.A. insultant des juifs. Cette photographie de Péret n'est pas seule preuve d'un irrespect profond et absolu de l'homme quand cet homme n'est pas votre partisan. Je ne retrouverai que dans les ordures anti-juives d'Allemagne des actions du type du papier où, à la suite d'un différend anodin avec ce pauvre nouille de M.A., vous annonciez au monde, et à sa fiancée éventuelle, qu'il a été surpris par l'un des vôtres au cours d'un traitement pour maladie vénérienne. J'ai le droit de vous sommer, lorsque vous prenez position à propose du respect de l'homme, de m'éclairer sur un comportement qui recoupe d'abord les principes nazistes.* [...] *Votre liberté de penser, André Breton, s'accommode fort bien du scandale dans une salle de théâtre et de l'interruption d'une pièce quand l'auteur ne vous plaisait pas. Elle se fut accommodée de saccages de librairies* [...] »[1].

Saint Exupéry s'est évidemment gardé d'envoyer cette lettre qui n'eût pas apaisé la situation avec cette critique en règle du « *pape du surréalisme* »...

Mais ces reproches sont dirigés contre la personne d'André Breton, il s'agit d'un simple désaccord individuel ; il existe d'autres raisons, plus profondes, pour lesquelles Saint Exupéry rejette le surréalisme – même si cette querelle présente l'intérêt de bien montrer l'état d'esprit, totalement étranger à Saint Exupéry, qui pouvait régner dans ce type de milieu. Il s'agit en réalité d'un rejet global.

---

[1] *Correspondance* (« *Lettre à André Breton* »), in *Oeuvres complètes II*, pp. 54-63.

Les *Carnets* contiennent en effet une première critique des principes esthétiques surréalistes : « *Breton confond le secret avec les rébus apparents. Si j'ai un secret, je le cache. Si je veux étonner, si je suis vaniteux, si, faute de vie intérieure et d'orgueil, je me juge selon l'effet que je produis, alors j'invente un laborieux petit rébus et je le montre* »[1] note-t-il ainsi. Et de renouveler son attaque – sans toutefois nommer cette fois-ci les personnes visées – dans une lettre à sa mère : « *Je déteste les gens qui écrivent pour s'amuser, qui cherchent des effets* ».

On trouve ici une critique de l'effet – c'est-à-dire de l'impression qui frappe et surprend le lecteur – qui prive le langage de son pouvoir et qui constitue, à ses yeux, une véritable folie : « [Les surréalistes sont] *Fous, oui, parce que n'ayant plus de langage pour communiquer, ne réalisant pas l'Universel* [...] »[2].

Citadelle explicite le danger que le surréalisme fait courir à la langue :

> De même que « *je tire du mensonge des effets puissants. Et j'émousse mon arme en même temps que je m'en sers. Et si je l'emporte d'abord sur mon adversaire, viendra l'heure où je me présenterai à lui sans arme* », de même « *de celui qui écrit ses poèmes et tire des effets efficaces de ce qu'il triche avec des règles acceptées. Car l'effet de scandale est aussi une opération. Mais celui-là est un malfaiteur car pour l'usage d'un avantage personnel il brise le vase d'un trésor commun. Pour s'exprimer, il ruine des possibilités d'expression de tous, comme celui-là qui pour s'éclairer incendierait la forêt. Et ensuite il n'est plus que cendre à la disposition des autres. Et quand je me suis habitué aux erreurs de syntaxe, je ne puis même plus provoquer le scandale et saisir par l'inattendu* »[3].

Cette analyse considère qu'une figure de style produit un effet sur le lecteur par un agencement inhabituel des mots entre eux. Le fonctionnement de la rhétorique provient donc d'un décalage par rapport à la norme, mais – à force de répéter les écarts vis-à-vis de cette norme – celle-ci risque d'évoluer et l'on finira par ne plus remarquer le décalage : la figure de style se fige alors et meurt...

---

[1] *Carnets* (I-292), in *Oeuvres complètes I*, p. 513.
[2] *Carnets* (I-189), in *Oeuvres complètes I*, p. 494.
[3] *Citadelle* (chapitre XXIV), in *Oeuvres complètes II*, pp. 443-444 [588].

Saint Exupéry reproche à l'arbitraire et l'anticonformisme surréalistes de casser ce ressort : « *De chercher ainsi à te surprendre par le léger pouvoir de choc de l'inhabituel* [...] *si* [...] *je fais appel à quoi que ce soit d'incohérent et d'inattendu, de m'agiter ainsi je ne suis que pillard et je tire mon bruit de la destruction car, certes, à la seconde audience* [...] *tu ne t'étonneras plus de rien* ».

« *Me vint donc la notion de pillage* [...]. *Et certes je savais qu'est pillard celui-là qui brise le style en profondeur pour en tirer des effets qui le servent* [...]. *Mais il se trouve que tu brises ton véhicule sous prétexte de véhiculer* [...]. *Donc celui qui écrit contre les règles je l'expulse* »[1] ajoute-t-il encore.

Ceci entraîne une conséquence majeure sur le style exupérien, c'est un respect absolu de la langue, voire une conception très conservatrice.

Georges Pélissier raconte ainsi le drame que fut pour Saint Exupéry la découverte d'une faute de français pourtant fort bénigne dans *Terre des hommes*[2] : « *Il se fit un silence et pendant ce silence quelque chose siffla légèrement sur le parquet, bruissa sous la table, puis se tut* »[3] écrit-il, alors que le verbe « *bruire* » est un verbe défectif, n'existe pas au passé simple et qu'il aurait convenu d'employer à la place l'imparfait « *bruissait* ». La réaction de vif dépit que manifesta Saint Exupéry à cette occasion montre son attachement à la rectitude de la langue – loin de la liberté que certains auteurs prétendent prendre au nom de l'art.

Tandis que l'anarchie revendiquée par les surréalistes se traduit par une anarchie linguistique, Saint Exupéry valorise la pureté de la langue.

C'est dans cette optique qu'il faut comprendre le refus obstiné de Saint Exupéry d'apprendre l'anglais une fois arrivé aux États-Unis et son ignorance volontairement entretenue à ce sujet. Georges Pélissier rapporte ainsi « *l'invariable et laconique réponse que recevaient ceux qui au téléphone s'adressaient à lui dans cette langue : ''Not at home'' !* »[2].

---

[1] *Citadelle* (chapitre CI), in *Oeuvres complètes II*, p. 581 [730].
[2] Georges PELISSIER, *Les cinq visages de Saint Exupéry*, Paris, Flammarion, 1951, p. 81.
[3] *Terre des hommes* (chapitre V), in *Oeuvres complètes I*, p. 213 [184].

Cette attitude entraîne naturellement certains désagréments rapporte Cate :

> « *Lapeyre l'envoya voir un spécialiste, le docteur Elmer Belt, qui dirigeait une clinique chirurgicale. Leur première rencontre fut comique car, selon Mrs Ruth Belt, la vague connaissance du français qui distinguait le docteur ''égalait à peu près la familiarité de Saint Exupéry avec l'anglais. Chacun d'entre eux connaissait des mots et des expressions espagnols mais cela se révéla insuffisant quand on en vint aux termes médicaux. Soudain, Saint Exupéry traversa le cabinet de consultation du Dr Belt et, prenant le téléphone portatif, fit rapidement un numéro avec ses grandes mains expressives. Après une pause d'une minute il laissa échapper un torrent de français. Cela se termina brusquement et il passa le téléphone au docteur Belt par-dessus le bureau, avec un large sourire. Une secrétaire à l'autre bout traduisit ses questions en anglais puis, quand le docteur Belt eut fini de répondre, il rendit le téléphone à Saint-Ex* »[1].

En vérité, ce comportement s'explique par la peur de Saint Exupéry d'abîmer sa maîtrise de la langue française, son style et son écriture : « *Il savait peu l'anglais et se défendait d'en accroître sa connaissance. ''Un écrivain français, écrira-t-il, ne doit pas gâter sa langue''...* »[2] affirme ainsi Henri Delgove.

Renoir confirme ce point : « *Nous commençâmes une série de discussions passionnées sur mon vieux dada, la puissance de l'environnement. Saint Exupéry y croyait et faisait tout pour y échapper. Il allait jusqu'à refuser d'apprendre l'anglais, disant qu'il avait déjà bien du mal à connaître le français* »[3].

Pourtant, à la lecture des oeuvres littéraires de Saint Exupéry, on remarque de nombreux mots d'origine anglaise : « *dancing* » et « *W.C.* » dans *L'Aviateur*[4], « *sleeping* » dans *Terre des hommes*[5] et « *meeting* » ou « *businessman* » qui apparaît pas moins de sept fois dans *Le Petit Prince* (chapitre XIII).

De même, Saint Exupéry ne se prive pas non plus d'employer des mots d'origine anglaise dans sa correspondance privée, quand il déclare par exemple à Renée de Saussine en une seule phrase : « *Un dancing à Montluçon, ce devait être drôle... Hélas. Pas de barman, pas de cocktail, pas de jazz* »[6].

---

[1] Curtis CATE, *Saint Exupéry*, Paris, Grasset, 1974, p. 529.
[2] *La Vie mancelle*, N° 120, décembre 1971.
[3] Jean RENOIR, *Ma vie et mes films*, Paris, Flammarion, 1974.
[4] *L'Aviateur*, in *Oeuvres complètes I*, pp. 30-31.
[5] *Terre des hommes* (chapitre VIII-4), in *Oeuvres complètes I*, p. 283 [259].
[6] *Correspondance* (« *Lettre à Rinette* »), in *Oeuvres complètes I*, p. 789.

Saint Exupéry semble donc être moins sévère en ce qui concerne le vocabulaire et l'emploi de mots étrangers qu'en ce qui concerne l'apprentissage d'une langue où la contamination de la syntaxe et de la grammaire – qui touche l'agencement des mots, c'est-à-dire le coeur du style – peut être plus sournoise.

Très vite cependant Saint Exupéry ne va plus avoir le choix :

> « *Partisan de la perfection, il refusait de se servir maladroitement des mots d'une langue étrangère, ce qui l'aurait amené à déformer sa pensée. Il prétendait du reste, dur comme fer, que le fait de ne pas parler anglais à New York était un avantage. ''Quand je veux une tasse de café, expliquait-il, je me dirige vers la plus jolie serveuse et lui fais comprendre par gestes qu'il me faut une tasse, une cuillère, du café, de la crème et du sucre. Ma mimique la fait sourire. Alors, pourquoi diable apprendrais-je l'anglais pour me priver de ce sourire ?''*
>
> [...] *Cet isolement, toutefois, n'était pas particulièrement apprécié par les gens de la tour de contrôle en Sardaigne, alors que l'anglais était de rigueur. Saint-Ex avait réussi à les exaspérer, tout comme lui-même était exaspéré par les équipements radio* »[1].

Aussi Saint Exupéry finit-il par se résoudre à contrecoeur à apprendre l'anglais : « *Je mène exactement la vie d'un camp américain et... j'apprends l'anglais !* » note-t-il dans une lettre adressée à son éditeur le 8 juin 1941[2] – ce qui n'ira pas sans peine avec « *Adèle Breaux, institutrice américaine qui venait une fois par semaine lui enseigner un peu d'anglais* »[3].

Mais ce refus du surréalisme – qui, tout comme l'anglais, est conçu par Saint Exupéry comme un danger pour la langue – ne s'arrête pas là.

Il existe d'autres motifs, ayant trait au rôle de l'image que les surréalistes conçoivent comme choc visuel produit par la juxtaposition d'éléments contraires, comme la « *rencontre fortuite sur une table de dissection d'un parapluie et d'une machine à coudre* »[4] – tandis que la contradiction mine le système conceptuel.

---

[1] John PHILLIPS, *Au revoir Saint Exupéry*, Paris, Gallimard, 1994, p. 92.
[2] *Correspondance* (« *Lettre à Curtice Hitchcock* »), in *Oeuvres complètes II*, p. 985.
[3] Curtis CATE, *Saint Exupéry*, Paris, Grasset, 1974, p. 540.
[4] LAUTREAMONT, *Les Chants de Maldoror* (chant VI), Paris, « *Le Livre de Poche* », 1963, p. 297.

2 / Théorie de l'image

Le terme d'image comporte un double sens qu'il convient de distinguer : d'une part, un sens visuel qui se rapporte à la description et qui permet au lecteur d'*imaginer* la scène (c'est la fonction mimétique) ; d'autre part, ce que nous appellerons l'image littéraire ou rhétorique, à laquelle s'ajoute alors un sens symbolique (sèmiosis). Nous nous proposons ici d'étudier successivement l'approche que Saint Exupéry a de l'image, dans les deux sens du terme.

Il existe quatre type de discours : le discours narratif, le discours descriptif, le discours explicatif et le discours argumentatif. Le discours descriptif se définit par son caractère référentiel, c'est-à-dire par le fait qu'il renvoie au réel.

La description est ainsi à l'origine un catalogue, une énumération, un inventaire en prise avec le réel et dont l'existence est d'ailleurs attestée dès le début de l'écriture (elle entretient notamment un lien privilégié avec certaines activités, testamentaires par exemple). Il y a donc une volonté d'objectivité et même une prétention à rendre compte du réel, à le « *faire voir* » au lecteur (hypotypose).

Face au rejet de son caractère parfois ornemental ou excessif qu'on a pu lui attribuer et face aux accusations de gratuité, la Renaissance – avec la redécouverte de l'Antiquité et d'Aristote – défendra la description en valorisant l'imitation de la nature, mais c'est surtout au XIX^{ème} siècle que le roman réaliste puis naturaliste la théoriseront le mieux : la description acquiert alors une valeur scientifique et une fonction majeure dans la démarche expérimentale de l'auteur.

Mais – en phase avec le reflux du scientisme et du positivisme – la description fait rapidement l'objet de critiques, notamment sur sa prétention, jugée exorbitante, à rendre compte du réel en toute objectivité gommant ainsi la place du sujet : en effet, si je ne compose pas ma description, alors le réel devient informe et inintelligible ; le réel en soi n'a pas de sens et il convient de rendre au sujet la place qui lui revient – celle de celui qui produit le réel. C'est ainsi l'un des points que Saint Exupéry soulève dans sa préface au *Vent se lève* :

> « *Je me suis souvenu, à l'occasion de ce livre, des réflexions d'un ami, sur l'admirable reportage d'un journaliste américain. ''Ce journaliste, me disait-il, a eu le bon goût de noter, sans les commenter ni les romancer, des anecdotes de guerre recueillies de la bouche de commandants de sous-marins. Il s'est même souvent borné à reproduire des notes sèches de journaux de bord. Combien il a eu raison de se retrancher derrière cette matière, et de laisser dormir en lui l'écrivain, car, de ces témoignages secs, de ces documents bruts, se dégagent une poésie et un pathétique extraordinaires.* [...] *Si un jour ces marins eux-mêmes écrivent, peut-être peineront-ils sur de mauvais romans ou de mauvais poèmes, ignorant quels trésors ils avaient en leur possession...'' Mais je ne suis pas de cet avis-là. Ces marins écriront peut-être de mauvais poèmes, mais c'est que les mêmes hommes eussent écrit des carnets de route sans intérêt. Car il n'est point de témoignage, mais des hommes qui témoignent.* [...] *Il n'est point de lecture directe du réel. Le réel, c'est le tas de briques qui peut prendre toutes les formes. Qu'importe si ce journaliste a rédigé son livre en style télégraphique et n'a charrié que du concret, il est obligatoirement intervenu entre le réel et son expression. Il a choisi ses matériaux – car il n'a pas tout raconté – et leur a imposé un ordre. Son ordre. En imposant son ordre à cette matière brute, il a bâti son édifice* »[1].

Saint Exupéry dénonce ici l'utopie de l'adéquation du mot à l'objet. Le langage peut tenter d'imiter le réel, mais la place de l'image n'est que seconde par rapport au réel qu'elle ne fait que copier en passant par l'intermédiaire du sujet.

Il récuse ainsi sa fonction de pure représentation, sa fonction mimétique : la fonction de l'image descriptive n'est plus de donner à voir.

Autrement dit, la part réaliste s'estompe et la finalité poétique l'emporte.

L'image est précisément l'interface entre le réel et le sujet, le produit de la subjectivité confrontée à l'objet. Il n'y a donc pas de description objectivement référentielle : il n'y a que des interprétations, de fausses descriptions qui se doublent alors d'une valeur symbolique ; c'est le passage de la mimèsis à la sèmiosis.

L'image littéraire ou rhétorique consiste à prolonger un terme pris dans son sens littéral appelé « ***comparé*** » par un autre pris dans un sens figuré que l'on appelle « ***comparant*** » et qui entretient avec lui un rapport d'analogie ; lorsque l'on supprime le thème, il y a alors métaphore.

---

[1] Préface au *Vent se lève*, in *Oeuvres complètes I*, pp. 433-434.

Vol de nuit, irrigué tout au long des pages par l'isotopie de l'eau, constitue un excellent exemple de la fonction a-référentielle que Saint Exupéry entend faire jouer à l'image en développant au contraire ses pôles didactique et symbolique.

L'image de l'eau est en effet centrale dans *Vol de nuit* au point qu'elle imprègne même la chair des personnages que sont leurs noms aux résonances aquatiques (Robineau et Rivière) et que cette association du monde de l'aviation au monde maritime conduira certains critiques à établir un parallélisme avec Conrad, l'explorateur d'autres mondes, tout comme Saint Exupéry explore le monde de l'aviation alors tout nouveau : il y a ici une fonction didactique de l'image de l'eau qui doit permettre au lecteur néophyte de mieux comprendre le récit.

Mais l'imagerie de Saint Exupéry dépasse cette simple vocation pédagogique (matèsis) pour générer du sens (sèmiosis). L'étude des premier et dixième chapitres montre comment l'ambiance est suggérée et qu'en émerge alors le sens.

Les premières pages de *Vol de nuit* exposent la situation : elles localisent dans le temps – à l'approche du soir – et dans l'espace – le ciel de Patagonie – l'action qu'accomplit le pilote Fabien en ramenant le courrier vers Buenos Aires.

Mais cette scène d'exposition se double aussitôt d'un tableau qui décrit le paysage de collines et de plaines vu du ciel. C'est alors qu'intervient l'image centrale du chapitre – et du livre – qu'est celle de la mer (mot sur lequel se clôt d'ailleurs le chapitre)[1] et à laquelle s'associe ensuite – au troisième paragraphe – l'image secondaire du berger veillant sur son troupeau.

Cette image est introduite dès la première ligne par l'évocation du « ***sillage*** » creusé par les collines et qui renvoie à la trace qu'un bateau laisse sur la « ***mer*** » que forme « ***une houle de prairies*** » : « ***il saluait des ailes ce navire*** »[2]. Une note apprend d'ailleurs que la « ***mer*** » s'est substituée à l'image des « ***steppes vides comme un désert*** »[3] – la renforçant ainsi par rapport au thème pastoral.

---

[1] *Vol de nuit* (chapitre I), in *Oeuvres complètes I*, p. 116 [84].
[2] *Vol de nuit* (chapitre I), in *Oeuvres complètes I*, p. 113 [81].
[3] Paule BOUNIN, « Notice de *Vol de nuit* », in *Oeuvres complètes I*, p. 968.

La comparaison avec la mer est enfin développée avec les expressions « *eaux d'un port* », « *rides légères* » et « *rade immense* »[1]. Ces notations contribuent à donner une impression générale de paix et de tranquillité : « *le ciel était calme comme un aquarium* »[2]. Ainsi se met en place un dispositif évoquant la sécurité par rapport à l'insécurité de la nuit, période de tous les dangers aériens.

Cette dualité de l'eau – élément évoquant ici la stabilité – contre l'air, autre élément qui renvoie au vent donc à la tempête, structure l'ensemble du récit et se retrouve en son coeur, au centre du livre que constitue le chapitre X.

A nouveau le mot « *mer* » est répété à plusieurs reprises et il est situé aux endroits stratégiques que sont la fin de chapitre ou les fins de phrase – qui constituent l'aboutissement naturel du développement de la pensée[3] :

> « *Elle admirait cette poitrine nue, bien carénée, elle pensait à un beau navire.*
>
> *Il reposait dans ce lit calme, comme dans un port, et, pour que rien n'agitât son sommeil, elle effaçait du doigt ce pli, cette ombre, cette houle, elle apaisait ce lit, comme, d'un doigt divin, la mer* »[4].

L'évocation de la « *mer* » – mot mis en relief par sa place terminale en fin de phrase et de paragraphe – est préparée par toute la phrase qui parle d'un « *port* » et de la « *houle* » et qui reprend en les filant les éléments de la phrase précédente : le « *navire* » et la « *poitrine bien carénée* » renvoyant à la partie immergée de la coque d'un bateau... En face, la femme de Fabien perçoit la présence du vent comme un avertissement de la tempête qui menace et le champ lexical du danger se développe alors : « *sacrifice* », « *angoisses* », « *chair menacée* » etc.

La fonction de l'image n'est donc pas ici de fournir au lecteur une description précise et fidèle de la réalité : elle ne se comprend que par la charge symbolique dont l'auteur l'a investie, le sens de l'image pouvant alors être dégagé par un rapport d'analogie ; comment Saint Exupéry est-il amené à favoriser tel ou tel rapport d'analogie et donc à choisir ses images ?

---

[1] *Vol de nuit* (chapitre I), in *Oeuvres complètes I*, p. 113 [81].
[2] *Vol de nuit* (chapitre I), in *Oeuvres complètes I*, p. 114 [82].
[3] *Vol de nuit* (chapitre X), in *Oeuvres complètes I*, p.140 [109].
[4] *Vol de nuit* (chapitre X), in *Oeuvres complètes I*, p. 138 [107].

a) L'origine des images

« *Les images, de quelle profondeur viennent-elles ?* » s'interroge le narrateur de *Courrier Sud*[1]. La réponse est apportée dans une longue lettre qui s'avère capitale et que Saint Exupéry adresse au critique Benjamin Crémieux en 1931[2].

La solution avancée est que l'image surgit des profondeurs de l'inconscient. Évoquant deux occasions au cours desquelles il a été amené à formuler des images poétiques, Saint Exupéry utilise la même tournure révélatrice : « [...] *je me suis surpris à me dire à moi-même* [...] » et « [...] *je me suis surpris disant* [...] »[2] ; l'image émerge ainsi presque malgré lui. Saint Exupéry développe son idée :

> « *Et si je parlais dans quelque livre de la seule étoile habitable, serait-elle littérature, cette réflexion faite plus par ma chair que par moi-même ne serait-elle pas plus vraie, plus honnête, plus complète, que n'importe quelle explication ?* [C'était] *l'essentiel de mon expérience de cette nuit-là* [...] *Et je pense que même le plus rustre, quand l'action l'empêche de choisir ses mots et qu'il laisse sa chair penser, ne pense pas dans un vocabulaire technique, mais en dehors des mots, en symboles* »[2].

Saint Exupéry cherche à « *laisse*[r] *sa chair penser* ». L'origine de l'image est irrationnelle et il s'agit de la faire jaillir d'une impression intime – du plus profond de soi : « *Mais j'ai surpris cette même conscience qui vit dans le sommeil et que l'on surprend parfois au réveil : elle se racontait l'histoire à sa façon. Je faisais du trapèze. Les étoiles étaient les agrès. Et c'était profondément vrai* »[2].

On peut rapprocher cette théorie de celle de Breton, qu'il semble partager :

> « *Il en va des images surréalistes comme de ces images de l'opium que l'homme n'évoque plus, mais qui* ''s'offrent à lui, spontanément, despotiquement. Il ne peut pas les congédier ; car la volonté n'a plus de force et ne gouverne plus les facultés'' (Baudelaire). [...] *Il est faux, selon moi, de prétendre que ''l'esprit a saisi les rapports'' des deux réalités en présence. Il n'a, pour commencer, rien saisi consciemment. C'est du rapprochement en quelque sorte fortuit des deux termes qu'a jailli une lumière particulière* [...]. *Lorsque cette différence existe à peine comme dans la comparaison, l'étincelle ne se produit pas. Or, il n'est pas, à mon sens, au pouvoir de l'homme de concerter le rapprochement de deux réalités si distantes.* [...] »[3].

---

[1] *Courrier Sud* (2ème partie, chapitre X), in *Oeuvres complètes I*, p. 75 [42].
[2] *Correspondance* (« *Lettre à Benjamin Crémieux* »), in *Oeuvres complètes II*, pp. 930-932.
[3] André BRETON, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Gallimard, « *collection folio essais* », pp 48-50

Dans l'article intitulé « *Books I remember* » (*Quelques livres dans ma mémoire*), paru dans le *Harper's Bazaar,* où il évoque les livres et les influences qui l'ont marqué, Saint Exupéry commence tout naturellement par lister et commenter ces ouvrages, ce qui occupe environ la première moitié de l'article ; mais – de façon assez étonnante – il ne s'étend pas sur cette matière et élargit son propos aux images ensevelies dans sa mémoire en consacrant la seconde partie au récit d'une anecdote, qui revient sur sa conception de l'image. Ce détour apparent du sujet montre l'importance qu'il accorde à cette question et combien il était sensible aux phénomènes psychologiques et à leur rôle dans la création littéraire :

> « *En pensant à ces livres, qui, sans conteste, ont profondément influencé ma vie, je me souviens tout à coup de mon ''Histoire magique''. Celle-ci n'est pas tirée d'un livre, mais du souvenir d'une lecture, au sens le plus machinal du terme : un souvenir d'enfance éveillé au cours de circonstances bizarres dans une contrée reculée de la planète.*
>
> *Il y a quelques années mon avion s'est écrasé au Guatemala. Je suis resté longtemps dans le coma ; un état des plus désagréables, car on ne revient pas à la vie d'un seul coup ; on se réveille lentement, avec la sensation de remonter en flottant vers le monde extérieur, à travers une atmosphère épaisse et gluante. Malgré d'épuisants efforts, tant physiques que mentaux,* j'étais incapable de m'extraire du monde du rêve*. Je me souviens de m'être réveillé une nuit ayant laissé glisser draps et couvertures.* [...] *J'appelais donc mon infirmière, la suppliant de vite m'envelopper dans la ''toile souveraine''* [...].
>
> *''Mais nous n'en avons pas, dit l'infirmière. Nous n'avons pas de ''toile souveraine''.* [...]
>
> *Avec le temps, j'oubliai complètement l'incident. Puis un beau jour, je me suis retrouvé à Lyon, où j'avais passé une année de mon enfance.* [Au cours d'une promenade] *mes regards se portèrent sur la gauche, vers un mur tapissé d'affiches. C'était les mêmes affiches publicitaires que quarante ans auparavant, mais à présent noircies par la fumée et à demi effacées. Je les déchiffrais distraitement quand mon coeur fit un bond. C'était donc ça ! ''La toile du Bon Secours souveraine pour les plaies et les brûlures.'' Ils étaient là les draps qui pouvaient calmer, guérir les blessures, et dont je m'étais souvenu sur mon lit d'hôpital au Guatemala. A l'âge de cinq ans, j'avais sans doute été profondément impressionné par cette ''toile souveraine pour les plaies et les brûlures''. Cette même affiche, pensais-je, devait aussi être à l'origine d'une phrase utilisée par moi dans* Terre des hommes*, quand je dis à Guillaumet : ''Le soir même, en avion, je te ramenai à Mendoza où les draps blancs coulaient sur toi comme un baume''*[1] »[2].

---

[1] *Terre des hommes* (chapitre II-2), in *Oeuvres complètes I*, p. 193 [163]

[2] « *Quelques livres dans ma mémoire* », in *Oeuvres complètes II*, pp. 50-51. Nous soulignons.

Mais il arrive que ces images soient parfois inopérantes :

> « *Ainsi tentions-nous du chant des poètes sur cette armée qui commençait à se diviser. Mais il arrivait ce prodige que les poètes étaient inefficaces et que les soldats riaient d'eux.* [...] *C'est alors que j'appris cette autre vérité : à savoir que le pouvoir perdu ne se retrouve plus.* [...] *Car les images meurent comme les plantes* [...]. *Quand un chanteur chantait, on lui reprochait d'exagérer son émotion.* [...] *Quoi que fissent mes chanteurs ils offraient à mes hommes de la fausse monnaie en échange de leur sacrifice* »[1]

Saint Exupéry distingue donc les bonnes et les mauvaises images – ou plutôt les images efficaces et les images inefficaces... Il reconnaît ainsi la nécessité d'effectuer un certain tri. Il commence par refuser toute image qui ne manifeste qu'une fuite vis-à-vis du réel ou une tentative d'évasion : « *Une mauvaise littérature nous a parlé du besoin d'évasion. Bien sûr, on s'enfuit en voyage à la recherche de l'étendue. Mais l'étendue ne se trouve pas. Elle se fonde. Et l'évasion n'a jamais conduit nulle part* »[2]. Et de dénoncer de même, dans *Citadelle*, la « *pourriture du rêve* »[3] – ou autres textes lacrymogènes et rinçures sentimentales :

> « *J'ai certes feuilleté beaucoup de fadaises sentimentales. Mais j'ai lu aussi mille récits où l'on prétendait en vain m'émouvoir en me racontant la descente d'une aiguille sur un manomètre. Car, bien que l'aiguille descendît, bien que cette descente menaçât la vie du héros, et bien qu'à la vie du héros fût lié de toute évidence le sort d'une épouse anxieuse, je ne me sentais guère ému si l'auteur était sans génie. Les faits concrets ne transportent rien par eux-mêmes. La mort du héros est fort triste s'il laisse une veuve éplorée, mais il ne nous suffit pas pour nous émouvoir deux fois plus, d'inventer un héros bigame* »[4].

Puis un nouveau tri s'effectue en fonction de l'effet produit :

> « *Ceux du sol nous distinguent à cause de l'écharpe de nacre blanche qu'un avion, s'il vole à haute altitude, traîne comme un voile de mariée* [...].
>
> *Il me vient une image que j'estime, d'abord, ravissante : ''inaccessible comme une trop jolie femme, nous poursuivons notre destinée, traînant lentement notre robe à traîne d'étoiles de glace...''* [...] *Mais je reviens à ma poésie de pacotille : ''... ce virage provoquera le virage d'un ciel entier de soupirants...''* [...] *La trop jolie femme rate son virage* »[5].
>
> « *Voilà dix minutes j'inventais cette histoire de figurant. C'était faux à vomir.* [...] *J'ai pu inventer sans dégoût cette image de robe à la traîne !* »[6].

---

[1] *Citadelle* (chapitre XIII), in *Oeuvres complètes II*, pp. 411-412 [554-555].
[2] *Pilote de guerre* (XIV), in *Oeuvres complètes II*, p. 160 [314].
[3] *Citadelle* (chapitre CXCIX), in *Oeuvres complètes II*, p. 777 [934].
[4] Préface au *Vent se lève*, in *Oeuvres complètes I*, pp. 434-435.
[5] *Pilote de guerre* (chapitre X), in *Oeuvres complètes II*, pp. 145-146 [298-298].
[6] *Pilote de guerre* (chapitre XIV), in *Oeuvres complètes II*, pp. 157 [310-311].

Contre le surréalisme et l'écriture automatique érigés en principe, Saint Exupéry dégage alors une théorie de l'image originale ; inconsciente au départ (« *Tout à coup une image absurde me vient* »)[1], cette dernière est aussitôt soumise à un contrôle de l'esprit critique (« *Je n'opposerai pas l'été* [...] *à la mort si proche* »)[1] – car une image ne vaut que pour ce qu'elle véhicule de sens : « *L'illusion lyrique est mensonge*, affirme ainsi Michel Quesnel*. Elle s'efforce de gonfler d'une pauvre boursouflure l'insuffisance de son objet* ».[2]

L'esprit accepte ou refuse l'image que l'inconscient lui envoie : il y a une validation consciente ; dès le moment où elle passe dans l'écriture, l'image est soumise à un contrôle de l'auteur où interviennent des critères esthétiques – ce qui aurait d'ailleurs pu amener Saint Exupéry à reprendre à son compte la déclaration de Gide, son aîné, qui veut que « *les plus belles choses sont celles que souffle la folie et qu'écrit la raison* » et donc à s'inscrire à mi-chemin entre ceux qui font de la poésie le fruit soit de l'inspiration soit du travail, conciliant ainsi les deux théories opposées et ancestrales portant sur l'origine de la création poétique.

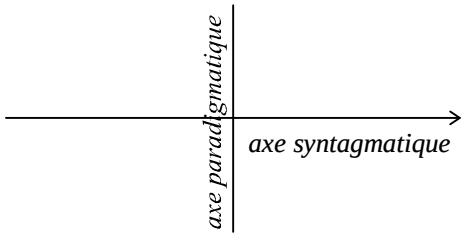
Quels sont alors les critères permettant d'effectuer ce contrôle critique ?

b) Le fonctionnement de l'image

On peut distinguer deux types d'oeuvres : celles, d'une part, orientées par un pôle métonymique ; et, d'autre part, celles orientées par un pôle métaphorique. Alors que la métonymie, remplacement d'un mot par un autre appartenant au même ensemble sémantique, opère une substitution sur l'axe syntagmatique ou axe de combinaison (qui représente la succession des mots dans la phrase), la métaphore, qui est analogie, joue sur l'axe paradigmatique du discours ou axe de sélection (qui est celui du choix et de la déclinaison des mots). Ainsi la métonymie s'oppose à la métaphore dans le sens où elle ne repose pas sur un rapport de ressemblance entre deux réalités mais sur un rapport de voisinage ; il s'agit d'une proximité dans l'usage et d'un rapprochement créé par la langue elle-même.

---

[1] *Pilote de guerre* (chapitre I), in *Oeuvres complètes II*, p. 116 [268].
[2] Michel QUESNEL, *Saint Exupéry ou la Vérité de la poésie*, Paris, Plon, 1964, p. 73.



La métonymie, si originale soit-elle, s'appuie donc sur un rapport imposé par la langue qu'elle ne peut qu'utiliser, tandis que la métaphore résulte de la vision du monde de l'auteur. C'est la raison pour laquelle Saint Exupéry choisit résolument de s'inscrire dans une perspective métaphorique dans le sens où il valorise le choix du type de relation ; il rejette « *le symbolisme* [qui] *ne réside que dans les mots* »[1] et affirme : « *Considérez l'image poétique. Sa valeur se situe sur un autre plan que les mots employés. Elle ne réside dans aucun des deux éléments que l'on associe ou compare, mais dans le type de liaisons qu'elle spécifie* [...] »[2].

Le fonctionnement de l'image qu'il expose souligne que la force de celle-ci passe précisément par l'absence – apparente, du moins – de lien :

> « *De la création dans l'image poétique : si j'associe deux notions n'ayant pas de lien évident entre elles* [...] *dans un même membre de phrase à articulation logique, mon esprit tend par habitude à se situer dans un univers où ce rapport arbitraire est validé. Cet univers ou plus exactement cette attitude intérieure vis-à-vis de l'univers est de plus ou moins haute qualité.* [...] *C'est la qualité de cet univers (ou de cette attitude) qui conditionne celle de l'image – et non chacun des deux éléments exprimés – et non la qualité du lien* »[3].

Saint Exupéry livre ici une des clefs de sa poétique : l'image crée un univers et la lecture est le processus par lequel cet univers s'impose au lecteur.

Il décompose plus précisément ce phénomène :

> « *Remarque sur la création. Quand je prends une image poétique j'observe qu'elle est constituée en général par deux éléments dissemblables liés entre eux par une articulation d'ordre logique. Le lien peut être la comparaison et l'articulation le terme de comparaison.* [...] *La valeur de l'image ne réside point dans le choix en soi des éléments.* [...] *Ce n'est pas non plus le lien qui est poétique. ''Comme'' n'est pas poétique. Ce n'est pas non plus le mélange (comme les symbolistes ont pu le croire) qui est poétique. C'est l'acte créateur et je m'explique.*

---

[1] *Correspondance* (« *Lettre à Benjamin Crémieux* »), in *Oeuvres complètes II*, p. 931.
[2] Préface au *Vent se lève*, in *Oeuvres complètes I*, p. 435.
[3] *Carnets* (I-293), in *Oeuvres complètes I*, p. 513.

> *Ces éléments n'ont pas de lien logique si évident que le terme comparaison suffise à l'esprit. Il reste quelque chose d'inexpliqué dans cette conjugaison. Mais l'ensemble a été proposé comme logique à l'esprit, de même que deux images stéréoscopées, bien que dissemblables, ont été proposées comme représentant le même objet. L'esprit pour rétablir cette identité crée l'espace (ou la perspective). Dans le cas de l'image poétique, pour établir, pour valider le lien logique il crée aussi un univers. On se situe d'emblée, et sans le savoir, dans l'univers où ce lien est évident. Cet univers est total quoique non explicite. On ne sait même pas qu'il existe et cependant on le subit. Ou, plus exactement, on subit une certaine attitude vis-à-vis de cet univers non formulé et qui n'existe là derrière que comme caution.* [...] *La valeur de l'image poétique est celle de cet univers latent et non celle des éléments ni de leur lien* »[1].

C'est en ce que ce fonctionnement rejette la logique qu'il est poétique : « *Remarquons tout de suite que la logique n'a point de prise pour saisir et expliquer cette création. Elle ne commence précisément que là où finit la logique. Dans la mesure où la logique valide la structure proposée il n'y a point de création d'un univers. Là où la logique échoue déjà, commence la création* »[1].

Ricardou s'est livré à une très intéressante analyse des métaphores présentes dans *Vol de nuit* – étude qui mérite d'être mentionnée ici, même si nous n'en partageons pas les conclusions et nous indiquerons pourquoi : il s'agissait pour lui d'examiner le thème central de l'histoire, à savoir l'évocation des étoiles.

Les métaphores de *Vol de nuit* institueraient ainsi un sens totalitaire dont « *l'impérialisme réduit le monde à la* pauvreté *d'un sens* exclusif »[2] :

> « *Apparaît ici l'une des deux raisons du succès rapide d'un livre comme* Vol de nuit. *La plus évidente, c'est naturellement cette technique du montage alterné sur laquelle s'appuie idéalement tout* suspense. *La seconde est cette domination absolue d'un sens. Soumise à ce sens exclusif, chaque scène se voit contrainte en quelque manière, de l'illustrer. Au bout de quelques pages, le lecteur assuré de ce sens n'en rencontre plus que des illustrations. S'il comprend si bien le livre, c'est que le livre s'obstine à lui redire, au fond, ce qu'il sait déjà. Tout porte à croire qu'une* redondance *fondamentale montée en événements adroitement* suspendus *n'est pas étrangère au succès excessif de certains ouvrages* »[2].

---

1 *Carnets* (I-309), in *Oeuvres complètes I*, p. 517.
2 Jean RICARDOU, in *Saint Exupéry en procès*, Paris, Belfond, 1967.

Ricardou a d'abord repéré vingt-sept occurrences à propos des étoiles, qu'il a classées en deux groupes : d'une part, la description, qui est un procédé progressif, opérant par synthèse, pour constituer un objet précis mais de sens diffus, et, d'autre part, la métaphore, qui, au contraire, est un instantané et représente un objet diffus et vague mais dont le sens est suggéré et donc plus précis ; sur ces vingt-sept occurrences, dix-neuf – écrasante majorité – sont des métaphores.

Il a ensuite distingué deux types de métaphores : d'un côté, les métaphores relatives, c'est-à-dire où le rapprochement est le fait d'un personnage du roman (c'est une projection), et, de l'autre côté, les métaphores dites absolues où le rapprochement est le fait du romancier et s'effectue donc de façon extérieure au roman. Toutes sont relatives dans *Vol de nuit*, constate-t-il.

Mais, quoique relatives, elles conserveraient cependant un « *sens hégémonique* » ; en effet, celui-ci, loin d'être contingent, alors que chaque chose est polyvalente et que donc les étoiles devraient recevoir les sens les plus divers, celui-ci reste univoque – les étoiles étant toujours associées à l'action dont elles deviennent les complices : « *Alors la jeune femme se recouchait, rassurée par cette lune et ces étoiles, ces milliers de présences autour de son mari* »[1].

Cette unanimité des projections du sens des étoiles fait alors d'elles l'emblème de l'action ; elle les fait passer de la métaphore au symbole :

> « *Dans la mesure où ils sont divers les sens métaphoriques d'un même objet assurent qu'ils ne sont que contingentes projections. Mais s'il leur advient de concorder, leur unanimité tend alors à prouver que cet accord se fonde sur un sens* constitutif *de l'objet. Dès lors porteur d'un sens inaltérable, l'objet devient un* symbole »[2].

D'ailleurs, Rivière en parle comme d'un signe : « *Cette étoile est un signe* »[3]. Ainsi s'effectue le retournement. De l'objet passif de la métaphore récepteur d'un sens projeté, on est passé à l'objet actif du symbole émetteur d'un sens.

---

[1] *Vol de nuit* (chapitre XIV), in *Oeuvres complètes I*, p. 149 [118].
[2] Jean RICARDOU, in *Saint Exupéry en procès*, Paris, Belfond, 1967.
[3] *Vol de nuit* (chapitre VIII), in *Oeuvres complètes I*, p. 131 [100].

Or, peu à peu, ce phénomène s'étend à tout le roman que contamine la symbolique de l'étoile ; Ricardou parle d'une « *symbolisation en chaîne* » : « *On transbordait dans l'avion d'Europe les sacs transmis d'Asuncion, et le pilote, toujours immobile, la tête renversée, la nuque contre la carlingue, regardait les étoiles. Il sentait naître en lui un pouvoir immense et un plaisir puissant lui vint* »[1].

> « *Le processus s'est donc déroulé selon trois stades. De la métaphore relative qui, projetant un sens, respecte la polyvalence de l'objet, on est passé au symbole qui réduit l'objet à une signification monovalente. Puis, par la symbolisation progressive qu'il institue, le symbole a soumis à son sens totalitaire les objets voisins et, à la limite, l'espace entier. Nous avons assisté à l'*impérialisme d'une signification »[2].

Et Ricardou conclut alors :

> « *Effacement essentiel des ''choses'', pauvreté rassurante d'un sens impérialiste, mystification d'une réponse sophistique, telles sont les implications majeures de cet usage exupérien de la métaphore. C'est pourquoi loin de partager l'approbation de Gide, la recherche romanesque actuelle récuse formellement, sur une pièce semblable, la prose de Saint Exupéry* »[2].

Si l'on débarrasse cette analyse de la part d'interprétation qui y est simultanément associée et qui contamine la rigueur du travail et si l'on essaie de comprendre au lieu de juger, la conclusion peut alors différer de celle de Ricardou : pourquoi reprocher à Saint Exupéry de faire de ses métaphores des symboles et au nom de quelle raison lui refuser cette possibilité ?

Saint Exupéry ne revendique-t-il pas au contraire cette possibilité quand il déclare : « *D'ailleurs que puis-je attendre qui soit au-delà des symboles ?* »[2].

Pour le dire autrement que Ricardou qui voit dans cet usage des métaphores un appauvrissement et un refus de la pluralité des significations au profit d'un sens qualifié d'« *hégémonique* », le symbole réussit à subsumer en son sein différentes significations contradictoires – c'est-à-dire à réaliser le système conceptuel.

Le symbole présente plutôt une vision synthétique d'ensemble et c'est en ce sens que Saint Exupéry sera amené à écrire : « *Je ne sais point atteindre d'autres vérités que symboliques* »[3].

---

[1] *Vol de nuit* (chapitre XXII), in *Oeuvres complètes I*, p. 166 [135].
2 *Carnets* (I-20), in *Oeuvres complètes I*, p. 463.
3 *Carnets* (I-298), in *Oeuvres complètes I*, p. 514.

Si l'on récapitule, Saint Exupéry refuse la conception de l'image – développée par certains surréalistes, sinon tous – qui veut que l'étincelle poétique jaillisse d'un choc antithétique entre deux éléments opposés. Au contraire, l'image est la réunion de deux contraires qui réalise le système conceptuel : « *l'image analogique se fonde sur la faculté à former synthèse, à réunir les diverses parties d'un tout* »[1]. Il s'agit de créer une unité au lieu de rester à une dualité. L'image tire alors sa valeur non pas de l'un ou de l'autre des deux éléments conjugués pour la former, mais de l'univers nouveau qu'ils parviennent à créer.

Ainsi, l'image de la rose comme « *fête un peu mélancolique* »[2] englobe à la fois l'éclosion et l'état de la fleur qui se fane : il s'agit ici de la réunion de différents états en un seul univers qui fédère, unifie et subsume ces différents états.

Pour Saint Exupéry, l'image la plus belle et la plus forte est « *piège* » – il développe d'ailleurs ce motif du piège peu après : « *Le vrai livre est comme un filet dont les mots compose les mailles. Peu importe la nature des mailles du filet. Ce qui importe, c'est la proie vivante que le pêcheur a remonté du fond des mers, ces éclairs de vif-argent que l'on voit luire entre les mailles* »[3] – et l'image n'est pas fonction du degré d'arbitraire mais « *civilisation où je t'enferme* »[4] :

> « *Le grand problème réside évidement dans les rapports du réel et de l'écriture* [...]. *Que transporte-t-on quand on s'exprime ? Quel est l'essentiel ? Cet essentiel me semble aussi distinct des matériaux utilisés qu'une nef de cathédrale est distincte du monceau de pierres dont elle est sortie. Ce que l'on peut prétendre saisir et traduire et transmettre au monde extérieur ou intérieur, ce sont des rapports*[*]*. Des ''structures'', comme diraient les physiciens. Considérez l'image poétique. Sa valeur se situe sur un autre plan que les mots employés. Elle ne réside dans aucun des deux éléments que l'on associe ou compare, mais dans le type de liaisons qu'elle spécifie, dans l'attitude interne particulière qu'une telle structure nous impose. L'image est un acte qui, à son insu, noue le lecteur. On ne touche pas le lecteur : on l'envoûte* »[5].

---

* *Variante* : dans un télégramme en date du 29 juillet 1939 et adressé aux éditions Corréa et à son traducteur, Saint Exupéry demande de remplacer le terme « *rapports* » par celui de « *relations* », c'est-à-dire si l'on suit la définition du *Robert* qu'il passe de l'idée d'établir un lien entre plusieurs objets (rapport) à celle d'englober dans un même acte intellectuel plusieurs objets (relation)

1 *Carnets* (I-300), in *Oeuvres complètes I*, p. 516.

2 *Correspondance* (« *Lettre à Pierre Chevrier* »), in *Oeuvres complètes II*, p. 939.

3 Préface au *Vent se lève*, in *Oeuvres complètes I*, p. 435.

4 *Citadelle* (chapitre CXXXVI), in *Oeuvres complètes II*, pp. 648 [799-800].

5 Préface au *Vent se lève*, in *Oeuvres complètes I*, p. 435.

Et de préciser sa pensée, dans *Citadelle* :

> « *Car tu te trompes sur l'objet du charroi quand tu crois qu'il est énonçable. Sinon tu me dirais ''mélancolie'', et je deviendrais mélancolique, ce qui est vraiment par trop facile. Et certes joue en toi un faible mimétisme qui te fait ressembler à ce que je dis. Si je dis : ''colère des flots'', tu es vaguement bousculé. Et si je dis : ''le guerrier menacé de mort'', tu es vaguement inquiet pour mon guerrier. Par habitude. Et l'opération est de surface. La seule qui vaille est de te conduire là où tu vois le monde tel que je l'ai voulu. Car je ne connais point le poème ni d'image dans le poème qui soit autre chose qu'une action sur toi. Il s'agit non de t'expliquer ceci ou cela, ni même de le suggérer comme le croient de plus subtils – car il ne s'agit point de ceci ou de cela – mais de te faire devenir tel ou tel* »[1].

Citadelle, qui constitue l'aboutissement des recherches poétiques de Saint Exupéry, recherches d'ailleurs entamées probablement dès *Courrier Sud*, dans une quête toujours réitérée de perfection stylistique, se révèle à cet égard exemplaire : *Citadelle* offre en effet quelques images récurrentes, qui sont parfois même assorties d'un commentaire de l'auteur expliquant leur mode d'emploi...

Trois expressions reviennent régulièrement. Il s'agit de « *soleil d'octobre* », « *sabres de neige* » et « *jalousie de l'eau* ».

Saint Exupéry commence par réaffirmer l'idée selon laquelle ces images sont des pièges, dont la structure repose non sur les mots mais la création extra-linguistique d'un univers s'imposant au lecteur : « *Et si je désire te gouverner en te disant ''soleil d'octobre'' ou ''sabres de neige'',* [il] *faut bien que je construise un piège qui emprisonne une capture, laquelle n'est point de son essence* »[2].

L'expression « *soleil d'octobre* » par exemple fonctionne non par la désignation d'un double référent immédiat mais par la relation qu'elle établit :

> « *Si tu veux me parler d'un soleil menacé de mort, dis-moi : ''soleil d'octobre''. Car celui-là faiblit déjà et te charrie cette vieillesse. Mais soleil de novembre ou de décembre appelle l'attention sur la mort et je te vois qui me fais signe. Et tu ne m'intéresses pas. Car ce qu'alors je recevrai de toi ce n'est point le goût de la mort, mais le goût de la désignation de la mort. Et ce n'était point l'objet poursuivi* »[3].

---

[1] *Citadelle* (chapitre CXXXVI), in *Oeuvres complètes II*, pp. 648 [799-800].
[2] *Citadelle* (chapitre CCIX), in *Oeuvres complètes II*, p. 811.
[3] *Citadelle* (chapitre CXXXVI), in *Oeuvres complètes II*, pp. 647-648 [799].

Saint Exupéry dégage lui-même la profondeur de ses images :

> « *Car mon poète, de même, s'il éprouve telle mélancolie d'une destinée frappée à mort bien que glorieuse encore, dira ''soleil d'octobre''. Et certes il ne s'agira ni du soleil, ni d'un certain mois parmi d'autres. Et si je veux transporter en toi tel carnage nocturne par lequel, fondant sur lui dans le silence, sur un sable élastique, j'ai noyé l'ennemi dans son propre sommeil, je nouerai tel mot à tel autre, disant par exemple ''sabres de neige'' afin de prendre au piège une douceur informulable, et il ne s'agira ici ni de la neige, ni des sabres* »[1].

L'analyse que Saint Exupéry fait de ses images lui permet également de mettre en évidence la supériorité de l'image sur le concept :

> « *Ils se croient enrichis d'augmenter leur vocabulaire. Et certes je puis bien user d'un mot de plus et qui signifierait pour moi ''soleil d'octobre'' par opposition à un autre soleil. Mais je ne vois point ce que j'y gagne. Je découvre au contraire que je perds l'expression de cette dépendance qui me relie octobre et les fruits d'octobre et sa fraîcheur à ce soleil qui n'en vient plus si bien à bout, car il s'y est déjà usé. Rares sont les mots qui me font gagner quelque chose en exprimant d'emblée un système de dépendances dont je me servirai ailleurs, comme ''jalousie''.* [...] *Ainsi je te dirai : ''La soif est jalousie de l'eau''.* [...] *L'eau te fait hurler car tu la désires. Et tu vois en songe les autres qui boivent. Et tu te trouves exactement trahi par l'eau qui coule ailleurs. Ainsi de cette femme qui sourit à ton ennemi* »[2].

Il s'agit alors de remplacer le mot abstrait qu'est le concept par une image concrète qui va révéler une structure de relations.

Saint Exupéry développe ainsi sa théorie à propos de l'expression « *jalousie de l'eau* » et de ce qu'elle suppose en exposant la richesse qu'elle apporte par rapport au concept de « *soif* » : « *Je les ai vus, ceux qui ont souffert de la soif, la jalousie de l'eau, plus dure que la maladie, car le corps connaît son remède et l'exige comme il exigerait une femme, et voit en songe les autres boire* »[3].

Le sacré n'est autre que l'ensemble des minisystèmes conceptuels développés par chaque image et unifiés par le langage qui les relie en un tout :

> « *''Les phénomènes se présentent d'abord à l'Homme comme incohérents si des concepts efficaces n'ont pas été créés pour les saisir. Ils se présentent comme contradictoires, si les concepts créés sont insuffisants''.*

---

[1] *Citadelle* (chapitre XXXI), in *Oeuvres complètes II*, p. 791 [948].
[2] *Citadelle* (chapitre XXXI), in *Oeuvres complètes II*, pp. 669 [820-821].
[3] *Citadelle* (chapitre XXXI), in *Oeuvres complètes II*, p. 459 [604].

> *Mais il convient d'abord de s'entendre sur le mot ''concept''.*
> *Un concept est essentiellement la spécification, et le rappel par un vocable, d'une certaine structure de relation, extraite d'un objet ou d'une expérience donnée, et extrapolable à d'autres expériences ou d'autres objets. Le primitif dont le langage antérieur usait d'un mot pour cerise verte, d'un autre mot pour cerise rouge, d'un mot pour plume verte, d'un autre mot pour plume rouge, a fait un gain conceptuel en extrayant la qualité ''rouge'' de l'objet cerise, et en l'appliquant, sans avoir chaque fois à en préciser la signification, soit à l'objet plume, soit à l'objet cerise. Ainsi ''jalousie'' spécifie une certaine structure de relations homme-femme. Mais il peut me servir à évoquer, dans d'autres domaines, une structure semblable. Ainsi je puis définir la soif par la ''jalousie'' de l'eau.* [...] *Ceci est une question de langage.* [...] *Ceci est affaire de création pure* [...]. *Cette démarche est une démarche vers l'universel.* [...] *Je me rapprocherai, sans un seul recul, d'un énoncé général de l'univers.* [...] *Ma vérité se rapproche pas à pas, bien que sans espoir de l'atteindre, d'une vérité absolue.* [...] *Je fonde pas à pas des points de vue qui relient des phénomènes de plus en plus nombreux et, auparavant, indépendants les uns des autres. Si je les reliais tous, j'aurais atteint cet absolu* »[4].

Cette conception a pour conséquence d'entraîner Saint Exupéry à préférer qualifier plutôt que nommer, c'est-à-dire passer par une périphrase – ici « ***jalousie de l'eau*** »[1], par exemple – plutôt que par un substantif – « ***soif*** » – qui reste au niveau de l'abstraction et du concept, donc qui aplatit la profondeur et le relief que donne l'image à l'univers qu'il s'agit de créer et d'imposer au lecteur.

Terre des hommes illustre parfaitement ce passage du concept à l'image. Que l'on compare le récit suivant – et pour ainsi dire non littéraire – que Saint Exupéry livre dans une lettre adressée à Rinette avec celui tiré de son ouvrage – à propos de la préparation de son premier vol chez son camarade Guillaumet :

> « *L'un d'eux, Guillaumet, à la ligne depuis un an, m'a emmené chez lui hier pour me faire suivre sur la carte tous les problèmes du voyage. ''Si le vent est ouest ici, c'est inutile de passer, tu seras descendu de 3000 à 100 mètres d'un seul coup. Il faut prendre la crête ici ou passer par là. Et je vais te donner un tuyau des anciens pour ce col. S'il y a de la brume et que tu vois la crête du port, tu peux passer. Peut-être à 10 mètres mais tu peux. Si tu ne vois pas la crête du port, c'est inutile d'essayer. Ça ne rate jamais. Ici tu as une plage ou tu peux te poser. Ici il n'y a rien. Là, par temps de brume, tu dois faire le tour de toutes les dentelures de la côte, ne coupe pas les golfes à travers, tu verrais trop tard les rochers d'en face, etc.''* »[2].

---

[4] *Correspondance* (« *Lettre à René Planiol* »), in *Oeuvres complètes II*, pp. 1028-1031.
[1] *Citadelle* (chapitre XXXI), in *Oeuvres complètes II*, p. 459 [604].
[2] *Correspondance* (« *Lettre à Yvonne de Lestrange* »), in *Oeuvres complètes II*, pp. 851-852.

> « [...] *je m'en fus passer cette veillée d'armes chez mon camarade Guillaumet. Guillaumet m'avait précédé sur cette route. Guillaumet connaissait les trucs qui livrent les clefs de l'Espagne. Il me fallait être initié par Guillaumet.* [...]
>
> *Mais quelle étrange leçon de géographie je reçus là ! Guillaumet ne m'enseignait pas l'Espagne ; il me faisait de l'Espagne une amie. Il ne me parlait ni d'hydrographie, ni de populations, ni de cheptel. Il ne me parlait pas de Guadix, mais des trois orangers qui, près de Guadix, bordent un champ : ''Méfie-toi d'eux, marque-les sur ta carte...'' Et les trois orangers y tenaient désormais plus de place que la Sierra Nevada. Il ne me parlait pas de Lorca, mais d'une simple ferme près de Lorca. D'une ferme vivante. Et de son fermier. Et de sa fermière. Et ce couple prenait, perdu dans l'espace, à quinze-cent kilomètres de nous, une importance démesurée.* [...]
>
> *Nous tirions ainsi de leur oubli, de leur inconcevable éloignement, des détails ignorés de tous les géographes du monde. Car l'Èbre seul, qui abreuve de grandes villes, intéresse les géographes. Mais non ce ruisseau caché sous les herbes à l'ouest de Motril, ce père nourricier d'une trentaine de fleurs. ''Méfie-toi du ruisseau, il gâte le champ… Porte-le aussi sur ta carte''. Ah ! je me souviendrais du serpent de Motril ! Il n'avait l'air de rien, c'est à peine si, de son léger murmure, il enchantait quelques grenouilles, mais il ne reposait que d'un oeil. Dans le paradis du champ de secours, allongé sous les herbes, il me guettait à deux mille kilomètres d'ici. À la première occasion, il me changerait en gerbe de flammes…*
>
> *Je les attendais aussi de pied ferme, ces trente moutons de combat, disposés là, au flanc de la colline, prêts à charger : ''Tu crois libre ce pré, et puis, vlan ! voilà tes trente moutons qui te dévalent sous les roues…'' Et moi je répondais par un sourire émerveillé à une menace aussi perfide.*
>
> *Et, peu à peu, l'Espagne de ma carte devenait, sous la lampe, un pays de contes de fées. Je balisais d'une croix les refuges et les pièges. Je balisais ce fermier, ces trente moutons, ce ruisseau. Je portais, à sa place exacte, cette bergère qu'avaient négligée les géographes* »[3].

La transposition de la leçon de géographie – matière tant détestée par l'auteur à l'école – que Saint Exupéry reçoit de Guillaumet est saisissante : les concepts géographiques abstraits tels que la démographie ou la pluviométrie cèdent la place à des catégories concrètes qui opèrent une transfiguration poétique.

La tournure négative « *il ne me parlait pas* » – répétée trois fois – se réfère toujours à des éléments de géographie classique (champ, fleuve, ville etc.). Ceux-ci sont alors associés à des détails signifiants, qui leur sont accolés par l'expression « *près de* » et font ainsi office de synecdoques, symbolisant un endroit précis et renvoyant de ce fait aux lieux en question (Guadix, Lorca).

---

[3] *Terre des hommes* (chapitre I), in *Oeuvres complètes I*, pp. 175-177 [143-145]

Cet effet de concret est encore renforcé par des propositions subordonnées relatives déterminatives, telles que « *trois orangers qui* [...] *bordent un champ* » ; de même la ferme associée à Lorca est-elle qualifiée par une série de phrases nominales, qui la mettent alors en valeur : elle devient ainsi l'emblème de Lorca.

Il y a une personnification de détails d'habitude anodins : chaque élément objectif est remplacé par une image et le ruisseau devient par exemple un serpent.

Saint Exupéry présente ici une vision humaine et subjective de l'espace géographique qui est généralement considéré comme la référence en terme d'objectivité et de scientificité : la réalité conceptuelle est reformulée en images.

Cette méfiance vis-à-vis de l'abstraction conceptuelle et cette promotion inverse de l'image est valorisée par Saint Exupéry ; sa pensée, qui aurait pu rester abstraite, a su devenir sensuelle et rendre ses couleurs et ses parfums au monde : l'aviateur-auteur, souligne-t-il dans sa préface de *Grandeur et servitude de l'aviation* de Maurice Bourdet, « *n'est pas le forçat qui, après le travail, va s'enfermer dans sa banlieue, mais le prince qui regagne à pas lents ses jardins. Forêts vertes, rivières bleues, toits roses, ce sont des trésors qui lui sont rendus* »[1].

Il y a un refus de penser en termes uniquement génériques et abstraits : il préfère dès lors caractériser et qualifier plutôt que de nommer – et l'on remarque qu'il associe ainsi systématiquement des images aux développements didactiques qu'il peut être amené à faire. Lorsqu'il déclare par exemple, dans *Terre des hommes*, à propos du danger des salines comme terrain d'atterrissage de fortune que « *la blanche croûte de sel crève, alors, sur la puanteur d'un marais noir* »[2], à l'antithèse entre la blancheur antéposée et située en début de phrase et le noir qui lui répond à la fin, il ajoute la « *puanteur* » – sensation qui surgit dans un rapport intellectuel d'opposition : Saint Exupéry introduit ici dans ce rapport logique une donnée immédiate de la sensibilité – l'odeur – et passe du registre visuel au registre olfactif qui s'avère plus direct et évocateur ; il allie l'abstrait et le concret.

---

[1] Préface à *Grandeur et servitude de l'aviation* de M. Bourdet, in *Oeuvres complètes I*, p. 430.
[2] *Terre des hommes* (chapitre IV-3), in *Oeuvres complètes I*, p. 204 [175].

Cet appel au particulier contre les tournures généralisantes et abstraites se traduit d'un point de vue stylistique par un usage plutôt singulier que Saint Exupéry peut faire du déictique « *ce* » et de ses dérivés, ainsi que des expressions telles que « *celui-là qui* » que l'on trouve principalement dans *Citadelle*.

Comment expliquer ce recours fréquent au déictique ?

La première hypothèse serait d'y voir un démonstratif donc une référence à la situation d'énonciation et une façon d'entrer ainsi dans la catégorie du discours (au sens où l'entend Benveniste). Mais les déictiques tels que les conçoit Saint Exupéry ne fonctionnent pas véritablement comme des embrayeurs et ne renvoient donc pas au réel : « *Pellerin regardait, avec un serrement de coeur inexplicable, ces pics innocents, ces arrêtes, ces crêtes de neige* [...]. *Puis tout s'était aiguisé. Ces arrêtes, ces pics, tout devenait aigu* [...] »[1]. Ici, les déictiques ne désignent pas vraiment l'objet en question et restent au niveau du récit. Certes, il y a une volonté de donner l'illusion du réel, de le donner à voir et de faire surgir pour ainsi dire l'objet auprès du lecteur mais cela reste du domaine de l'imitation.

Il ne s'agit pas non plus d'un usage diaphorique renvoyant au texte lui-même, comme dans cet extrait du début de *Terre des hommes* où les déictiques reprennent en réalité le mot précédent : « *Je me souviens ainsi d'un retour de Bury* [...]. Ce *vieux pilote venait de s'asseoir au milieu de nous* [...]. *Enfin Bury releva la tête* [...] *et partit brusquement dans un rire clair. Et* ce *rire m'émerveilla* [...] ce *rire bref qui illuminait sa figure* »[2]. Ce n'est en effet pas le cas le plus fréquent.

Une autre hypothèse – qui vaudrait notamment pour *Citadelle*, saturé par l'expression « *celui-là qui* » – serait que cela permet de donner au texte une tournure emphatique rejoignant ainsi le caractère solennel du style biblique que Saint Exupéry entendait donner à son grand oeuvre (cf. I.3.c : p. 111). Cette explication, pour valable qu'elle soit en ce qui concerne *Citadelle*, n'épuise cependant pas la signification de l'emploi récurrent des déictiques – puisqu'on les retrouve dans d'autres textes, qui ne prétendent pourtant pas au même statut biblique...

---

[1] *Vol de nuit* (chapitre III), in *Oeuvres complètes I*, p. 120 [88].
[2] *Terre des hommes* (chapitre I), in *Oeuvres complètes I*, pp. 173-174 [141-142]. Nous soulignons

On remarque alors que les déictiques sont souvent présents dans des énumérations et fonctionnent comme des présentatifs de mise en relief : il s'agit en réalité de particulariser chaque objet évoqué – celui-ci et pas un autre – pris dans son individualité et de le privilégier un cas concret au rebours d'une abstraction généralisée. Au-delà d'un simple gain en expressivité, l'emploi du déictique permet donc de remplacer avantageusement le déterminant défini générique que l'on utilise habituellement à sa place : par exemple, pour parler du désert, évoquer le sable et dire « *ce sable* », cela revient à sortir du domaine de l'abstraction ; il y a ici une double singularisation, dans le sens où non seulement on utilise un déictique, qui particularise l'objet en question, mais où on l'associe par ailleurs à une synecdoque, c'est-à-dire à une partie précise et non un ensemble abstrait général.

A ce dispositif s'ajoute un autre trait stylistique majeur, à savoir l'antéposition – tant au niveau de la phrase qu'au niveau du syntagme.

En effet, au niveau de la phrase, alors que la structure habituelle est la suivante : *sujet + verbe + compléments*, on trouve pourtant régulièrement des inversions présentant le complément d'objet direct en début de phrase et ne respectant pas le schéma classique. Par exemple, lors d'une escale au Paraguay, le narrateur décrivant la maison dans laquelle il a trouvé asile déclare dans *Terre des hommes* : « *Craquelures des murs, déchirures du plafond, j'admirai tout* [...] »[1]. L'inversion associée à un jeu phonétique reposant sur la répétition du son [yr] permet de mettre en avant – si l'on peut dire – les impressions du narrateur.

Au niveau du syntagme, dans le même extrait, l'expression « *curieuse maison* », en plaçant l'adjectif qualificatif avant le substantif, contrairement à la norme, met en valeur la qualité ou l'attribut, avant la substance, avant l'objet.

L'utilisation récurrente de la synchryse, qui bouleverse l'ordre des mots dans la phrase, et de l'anastrophe, qui inverse l'ordre habituel de présentation des mots dans la phrase, tel qu'on la trouvera dans *Citadelle*, révèle donc la volonté de rendre d'abord compte de l'impression face à l'abstraction desséchante.

---

[1] *Terre des hommes* (chapitre V), in *Oeuvres complètes I*, p. 210 [181].

Saint Exupéry préfère caractériser l'objet plutôt que le nommer – d'où le recours fréquent à la synecdoque – et favorise ainsi dans ses livres le pôle hyponymique qui qualifie et s'avère ainsi plus concret que le pôle hypernymique.

L'étude des principaux titres confirme cette analyse :

Vol de nuit,

Terre des hommes,

Pilote de guerre.

Ces trois titres ont pour point commun de présenter un substantif suivi d'un complément du nom introduit par la préposition « *de* » : grammaticalement, le complément du nom est placé au second plan et apparaît comme secondaire.

Pourtant, la lecture des livres révèle que ces compléments du nom présentent précisément ce qui constitue le coeur de l'oeuvre : *Terre des hommes* et *Pilote de guerre* sont des méditations respectivement sur les hommes et sur la guerre, tandis que *Vol de nuit* veut être « *un livre sur la nuit* »[1], comme l'indique Saint Exupéry lui-même dans une lettre adressée à sa mère en janvier 1930.

De même, dans *Le Petit Prince*, c'est l'adjectif, pourtant en position subordonnée, qui fait sens et s'avère le plus important au point que le lecteur retient surtout qu'il s'agit d'un livre sur l'enfance, pour enfants et parlant d'un enfant.

L'écriture de Saint Exupéry révèle donc une vision du monde où l'essentiel est l'attribut, la qualité, et non la substance – car « *Seul compte pour l'homme le sens des choses* »[2] et non les choses (cf. II.1.b : p. 128).

Comment, dès lors, s'articulent les pôles concrets et abstraits, les images et les concepts, le particulier et le général au sein du discours ?

Terre des hommes livre un exemple qui permet de mieux comprendre la répartition qui s'effectue entre ces deux versants :

---

[1] *Correspondance* (« *Lettre à sa mère* »), in *Oeuvres complètes I*, p. 781.
[2] *Citadelle* (chapitre XI), in *Oeuvres complètes II*, p. 405 [548].

> « *Il me revient à la mémoire ce que je sais du désert de Libye. Il subsiste, dans le Sahara, quarante pour cent d'humidité, quand elle tombe ici à dix-huit pour cent. Et la vie s'évapore comme une vapeur* »[1].

Cet extrait mélange une part de récit un peu technique comportant une comparaison entre deux pourcentages et une part de commentaire sous forme d'image : au didactisme de départ s'ajoute donc une certaine poésie, qui vient ici compléter les concepts, en développant, par exemple, l'idée de la fragilité et du côté vaporeux de la vie – suggérée notamment par l'allitération en [v] et en [p].

L'image arrive après le raisonnement et se révèle plus évocatrice que celui-ci : « *elle prolonge et commente le concept, s'introduit là où le langage conceptuel se révèle court, se constitue elle-même en concept sensible* »[2] note Quesnel. L'image acquiert donc un rôle de reformulation et de précision du concept.

Benjamin Crémieux explique à cet égard à propos de *Terre des hommes* :

> « *Il a renoncé à la forme romancée de* Courrier Sud *et de* Vol de nuit. *Reprenant les chapitres les plus significatifs de ses mémoires de pilote et de reporter, dont plusieurs sont déjà célèbres – l'aventure de Guillaumet dans la Cordillères des Andes, sa propre aventure dans le désert égyptien – Saint Exupéry les révise, les décape de tout pittoresque inutile, les contraint à livrer tout leur sens vital, puis les groupe et les lie entre eux pour dégager le système et l'exemple. Liaison parfois forcée, parfois gauche et qui fait au premier abord juger un peu vaine cette volonté d'assemblage idéologique. À perdre leur autonomie, il peut sembler que les divers morceaux perdent de leur force explosive et contagieuse. Mais à mieux considérer le dessein de l'auteur, on doit reconnaître que cette canalisation, cette méticuleuse mise en place de tous les éléments correspond à l'hantise* [sic] *de certitude, à la recherche d'un accord complet entre l'élan lyrique et sa justification rationnelle. Cette recherche de fond, si elle contribue au sérieux de l'enquête, n'est pas sans introduire quelques disparités dans la forme : les notations poétiques ultra-impressionistes se juxtaposent aux formules abstraites, sans toujours se fondent avec elles, et le souci de préserver le livre de l'éloquence ou du didactisme, de lui garder cette musicalité charnelle, où le style de l'auteur trouve son climat le plus propice, ne va pas sans quelque afféterie ou quelque abus d'esthétisme* »[3].

---

[1] *Terre des hommes* (chapitre VII-5), in *Oeuvres complètes I*, p. 251 [225]. Problème de variante.
[2] Michel QUESNEL, « Notice de *Citadelle* », in *Oeuvres complètes II*, p. 1428.
[3] Benjamin CRÉMIEUX, *N.R.F.*, juin 1939 [non avril comme indiqué dans les *Oeuvres complètes*].

Crémieux dégage – pour le regretter – le balancement entre « *le système et l'exemple* », c'est-à-dire entre « *l'élan lyrique et sa justification rationnelle* » : « *se juxtaposent aux formules abstraites* » du système et du raisonnement, « *les notations poétiques ultra-impressionistes* » qui participent de « *l'élan lyrique* ».

Ce mode de fonctionnement permet de corriger les approximations de l'abstraction qui ne rend pas suffisamment compte de la complexité du réel.

Jean-Louis Major affirme à cet égard : « *Son oeuvre se caractérise par un procédé que nous pourrions appeler celui de la ''juxtaposition réfractante''. ''Or qu'est-ce que juxtaposer ? C'est poser une chose* à côté *d'une autre. A côté et non au-dessus ! ''* [...] *En ce sens, la juxtaposition diffère de la superposition* [...] »[1]. Refusant le raisonnement pur, chez Saint Exupéry la composition est presque toujours à mi-chemin entre les structures propres à l'imagination et celles de la pensée discursive ; les concepts sont souvent énoncés de façon abstraite mais ils sont ensuite mis en rapport avec un ordre imaginaire et concret :

> « *Ce rapport n'est cependant pas celui de la substitution, car il n'y a pas de concordance exacte entre le contenu ''objectif'' des concepts tels qu'ils sont énoncés et l'ordre subjectif qui leur est juxtaposé sous forme de récit expérienciel* [sic] *ou d'image poétique. Le rapport n'est pas non plus celui de l'idée à l'exemple, puisque l'ordre concret (littéraire) dans l'oeuvre de Saint Exupéry se situe à peu près juste en dehors de la catégorie délimitée par le concept dont il est rapproché. On a donc ici une composition par juxtaposition : les expériences sont placées les unes* à côté *des autres* [...]*, les images sont placées* à côté *des concepts. D'autre part, comme il n'y a pas de correspondance exacte entre l'énoncé des concepts* [...] *et l'imaginaire* [...]*, on peut dire qu'il y a réfraction du concept par l'image : leur rapprochement dans l'ordre de la composition produit une divergence au niveau de leur signification. L'image oriente la signification en un sens particulier, lui donne une portée que le concept n'aurait pas par lui-même* » [1].

Il y a donc une approximation progressive au niveau de l'image par rapport à une fixation à peu près définitive de l'énoncé conceptuel qu'elle corrige – car l'image n'est jamais close sur elle-même mais doit se comprendre par rapport au décalage qu'elle introduit vis-à-vis du concept qu'elle complète.

---

[1] J.-L. MAJOR, *Saint Exupéry, l'Ecriture et la Pensée*, Ottawa, éd. de l'Université d'Ottawa, 1968

En ce sens – et si l'on admet que ce mouvement peut s'étendre au-delà de la phrase au paragraphe et au-delà du paragraphe au livre puis à l'oeuvre – il est tout à fait possible de comprendre *Le Petit Prince* comme une vaste reformulation imagée de l'ensemble de l'oeuvre de Saint Exupéry, puisque l'on y trouve tous les thèmes qui lui sont chers sous forme poétique : de l'opposition entre l'Esprit et l'intelligence (« *On ne voit bien qu'avec le coeur* »)[1] à la réflexion sur le langage (« *Le langage est source de malentendus* »)[2] en passant par la méditation sur ce qui fait le sens de la vie (« *L'essentiel est invisible pour les yeux* »)[1]...

En effet, si l'on considère que l'image est le dernier terme d'un développement, sachant que *Le Petit Prince* est le dernier ouvrage de son auteur, il apparaît alors comme le dernier terme de la pensée exupérienne.

Loin d'un rôle purement ornemental ou décoratif – que certains critiques fourvoyés ont pu lui reprocher, comme Fongaro par exemple dans son article intitulé « *Saint Exupéry, poète fourvoyé* »[3] – l'image a donc plusieurs fonctions : elle permet la réunion d'éléments contraires et opposés formant ainsi un univers qu'elle impose au lecteur ; elle révèle une structure de relations et s'avère de ce fait supérieur au concept et favorise les notations concrètes au détriment de l'abstraction ; elle permet enfin de caractériser plutôt que de nommer, corrigeant la déformation conceptuelle opérée par la généralisation.

C'est l'image qui fait progresser la pensée chez Saint Exupéry.

c) Le dessin et l'image en mouvement

L'image, c'est aussi le dessin – ce qui renvoie au *Petit Prince* en partie célèbre grâce à lui. Quel est le statut et quelle est la fonction de ces dessins ?

---

[1] *Le Petit Prince* (chapitre XXI), in *Oeuvres Complètes II*, pp. 474-476 [298-300].
[2] *Le Petit Prince* (chapitre XXI), in *Oeuvres complètes II*, p. 295 [471].

Une précision d'ordre méthodologique s'impose auparavant. Il convient en effet de noter que toutes les éditions du *Petit Prince* ne se valent pas...

Hormis les plus récentes, la plupart ne sont pas conformes à l'édition originale. Que l'on compare, par exemple, le nombre de couchers de soleil dans les *Oeuvres* et dans les *Oeuvres complètes* : l'une indique « *quarante-trois fois* » et l'autre « *quarante-quatre* »[1] (peut-être s'agit-il d'ailleurs de la date de rédaction).

En ce qui concerne les dessins proprement dit, on constate ainsi que l'étoile que l'astronome regarde dans sa lunette a parfois disparu, que les illustrations originales jugées trop pâles ont été ravivées – le petit prince de l'édition « *Folio junior* » porte ainsi des vêtements bleus et violets et non verts et rouges ! – et qu'ils n'ont pas toujours été reproduits à l'identique, dans le sens où les coups de pinceau, encore visibles dans l'édition originale, par exemple, ont été lissés dans les éditions suivantes, tandis que le trait du dessin était accentué et forci.

C'est pourquoi nous nous appuierons ici essentiellement sur l'édition des *Oeuvres complètes* dans la Pléiade, qui – plus récente – apparaît plus conforme aux souhaits de l'auteur qui semblait beaucoup tenir à sa mise en page :

> « *Je ne comprends absolument rien aux explications que me donne Becker et je crois qu'il ne comprends* [sic] *absolument rien à ce que je lui demande depuis trois mois. Lorsque je lui ai remis mes dessins je lui ai dit : « Je désire absolument avant que tout travail soit entrepris décider moi-même a) les emplacements des dessins, b) leur taille relative c) le choix de ceux à tirer en couleur d) les textes à joindre aux dessins. Lorsque j'écris par exemple : « Voilà le plus joli dessin que j'ai réussi à faire de lui... » je sais parfaitement quel dessin je désire placer là, si je le désire grand ou petit, en noir ou en couleur, confondu avec le texte ou distinct* [...] »[2].

Cette attention portée aux dessins, tant par l'auteur et l'éditeur que, bien sûr, le lecteur, n'est probablement pas étrangère au fait que *Le Petit Prince* est si souvent considéré comme un livre pour enfants – tant il est vrai que le sens commun associe dessins et littérature enfantine : le programme de l'Éducation nationale ne prévoit-il pas ainsi d'étudier *Le Petit Prince* soit en classe de sixième soit en classe de cinquième dans le cadre de l'analyse du conte ?

---

[3] FONGARO, « *Saint Exupéry, poète fourvoyé* », in *Cahiers du Sud*, août 1956, p. 274.
[1] *Le petit prince* (chapitre VI), in *Oeuvres complètes II*, p. 253 [429]. Problème de variante.
[2] Alain VIRCONDELET, *Antoine et Consuelo de Saint Exupéry*, Paris, Les Arènes, 2005.

Toujours est-il que les dessins du *Petit Prince* jouent effectivement aussi le rôle didactique attendu des illustrations enfantines qui servent notamment à expliciter le texte et à soutenir l'attention du jeune lecteur.

À titre d'exemple, on notera ainsi que le dernier dessin du chapitre XV montre un soleil harassant qui inonde de ses rayons des dunes de sable s'étendant à perte de vue et sur lesquelles sont représentés un cactus et un os – suggérant de la sorte la soif et le danger de mort qui guettent tout voyageur en ce lieu :

A cet égard, le texte rejoint le didactisme des dessins lorsque le narrateur parle fort pédagogiquement du « *désert du Sahara* »[1] : il s'agit d'un pléonasme explicatif afin que les enfants ne connaissant pas le Sahara puissent tout de même comprendre son propos ; la mention « *ça représentait un serpent boa qui avalait un fauve* »[2], qui ouvre le livre, utilise le même procédé de définition du boa, qu'elle assortit par ailleurs d'un dessin afin que les choses soient bien claires.

[1] *Le Petit Prince* (chapitre II), in *Oeuvres Complètes II*, p. 237 [413].
[2] *Le Petit Prince* (chapitre I), in *Oeuvres Complètes II*, p. 235 [411].

Mais les dessins du *Petit Prince* ne sauraient se limiter à ce genre de considérations : ils correspondent probablement à un mouvement bien plus profond.

Déjà, à l'instar de V. Hugo, par exemple, qui avait l'habitude de peindre, Saint Exupéry – qui, après son échec à l'oral de l'Ecole navale, s'était inscrit aux Beaux-Arts (dont il suivra les cours en auditeur libre d'octobre 1920 à avril 1921) – déjà Saint Exupéry, donc, dans sa *Correspondance*, avait pris l'habitude de dessiner ; puis, vers 1930, dans ses lettres à sa mère, Pierre Chevrier, Léon Werth et d'autres encore, apparaît un étrange petit bonhomme dont la présence devient de plus en plus fréquente et qui finira peu à peu par devenir le petit prince :

Croquis extraits d'une lettre adressée à Sylvia Hamilton[1].

Car dessiner – sur une serviette de restaurant, une nappe en papier, un menu, un bloc-notes, une dédicace, sur une enveloppe, au bas d'une lettre ou même au milieu d'équations mathématiques – est pour lui une activité aussi naturelle que celle d'écrire (« *J'ai découvert ce pour quoi j'étais fait : le crayon Conté mine de charbon* », affirme-t-il dans une lettre adressée à sa mère en 1921)[2].

Ainsi, après avoir demandé à Bernard Lamotte – dont il avait fait la connaissance aux Beaux-Arts[3] et auquel il s'était déjà adressé pour que celui-ci illustre *Pilote de guerre* – qu'il lui fasse des esquisses du personnage, mais, trouvant que le résultat manque de naïveté, Saint Exupéry décide d'illustrer lui-même *Le Petit Prince* et s'achète une armée de crayons de couleurs et d'aquarelles.

---

[1] *Correspondance* (« *Lettre à Sylvie Hamilton* »), in *Oeuvres complètes II*, pp. 928 et 929.
[2] *Correspondance* (« *Lettre à sa mère* »), in *Oeuvres complètes I*, p. 713.
[3] *Album Saint Exupéry*, Paris, « *Bibliothèque de la Pléiade* », 1996, p. 40.

« *Il s'est remis à écrire un conte d'enfants qu'il illustre lui-même à l'aquarelle.* [...] *Il s'applique à manier de petits pinceaux puérils et tire la langue pour ne pas ''dépasser''* » note, dans son *Journal*, à la fin de septembre 1942, Denis de Rougemont, qui, très épris de Consuelo et bon joueur d'échecs (jeu dont raffole Saint Exupéry), était devenu l'un des intimes du couple alors installé dans une maison louée d'Eton Neck à Long Island. Jamais satisfait, il fait plusieurs versions du personnage, demandant même à ses amis de poser pour lui pour qu'une attitude soit la plus proche de la réalité : « *Je pose pour le petit prince couché sur le ventre et relevant les jambes* » note encore Rougemont.

On comprend mieux alors le rôle, assez particulier, joué par les dessins – enluminures complètement intégrées au texte ; mais, précisément, ici, contrairement aux livres d'enfants traditionnels, les dessins dépassent le statut de décor. Ils ne se contentent pas d'être une simple illustration comme dans les textes habituels pour la jeunesse que sont la Bibliothèque rose ou verte, par exemple : ils sont, à l'inverse, au centre du texte et non à côté (au sens propre comme au sens figuré). Ainsi, dès le début, le texte s'ouvre-t-il d'abord sur un dessin :

Les mots ne viennent qu'ensuite et apparaissent en dessous comme une légende : « *Voilà la copie du dessin* »[1]. C'est le texte qui illustre les dessins et non l'inverse ! Le texte ne cesse d'ailleurs d'y faire référence, par exemple : « *Voilà le meilleur portrait que, plus tard, j'ai réussi à faire de lui* » (et nulle part le texte n'offre la description du petit prince, seul le dessin permet de se le représenter)[2].

Le petit prince apparaît en majesté, dans une pose qui n'est pas sans rappeler le célèbre portrait de Hyacinthe Rigaud : *Louis XIV, roy de France* (1701).

[1] *Le Petit Prince* (chapitre I), in *Oeuvres complètes II*, p. 235 [411].
[2] *Le Petit Prince* (chapitre II), in *Oeuvres complètes II*, pp. 238-239 [414].

On y retrouve en effet la même attitude, typique des portraits princiers, qui dessine un triangle équilatéral dans l'espace et impose pour ainsi dire le personnage en lui donnant de la stabilité et une certaine assise.

Le petit prince, comme Louis XIV, est vêtu d'un ample manteau, de bottes et tient une épée – emblèmes du guerrier et de la noblesse ; les couleurs sont l'or et le rouge – couleurs princières – tandis que l'habit blanc suggère la pureté.

Les traits sont fins – presque androgynes – et réduits à leur plus simple expression (des ronds pour les yeux et la bouche et un trait pour le nez, ce qui rend son visage assez inexpressif). En outre, la taille du petit prince, mince et fluette, par opposition à une taille plus grosse – à une allure *grossière* (donc considérée comme vulgaire) – achève d'en faire un portrait aristocratique mais fragile.

On note ainsi moins d'apparat, moins de pompeux, moins de hauteur et plus de spontanéité et de naturel chez le petit prince – ce qui le rend sympathique – que chez Louis XIV, dit Louis le Grand : ce n'est qu'un petit prince (« *Puis il se dit encore : ''Je me croyais riche d'une fleur unique, et je ne possède qu'une rose ordinaire. Ça et mes trois volcans qui m'arrivent au genou, et dont l'un, peut-être, est éteint pour toujours, ça ne fait pas de moi un bien grand prince...''* »)[1].

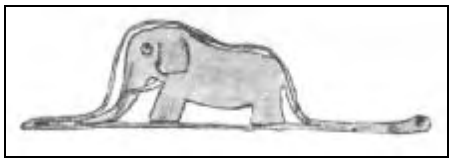
Le texte illustre donc les dessins auxquels il renvoie essentiellement, comme le prouve la multiplication des déictiques : « Ça c'*est, pour moi, le plus beau et le plus triste paysage du monde.* C'*est le même paysage que* celui *de la page précédente, mais je* l'*ai dessiné une fois encore pour bien vous* le *montrer* »[2].

[1] *Le petit prince* (chapitre XX), in *Oeuvres complètes II*, p. 292 [468].
[2] *Le Petit Prince* (épilogue), in *Oeuvres complètes II*, pp. 321-322 [496-497]. Nous soulignons.

Ainsi *Le Petit Prince* semble fonctionner comme une bande dessinée ; le texte se réduirait presque à une glose et un commentaire sur les dessins (qui tournent à l'ekphrasis). Un renversement s'est donc opéré : les dessins ont pris la place du texte – dont l'imperfection est clairement soulignée (« *Le langage est source de malentendus* »)[1] – et le texte se retrouve à la place des dessins...

Mais les dessins apparaissent aussi comme des éléments qu'il convient de relativiser et de dépasser : leur statut s'avère ambigu, voire paradoxal.

En effet, les deux premières séries d'images sur lesquelles s'ouvre *Le Petit Prince* – à savoir celles de l'éléphant caché dans le boa et celles du mouton caché dans la caisse – constituent un double avertissement adressé au lecteur : « *Les grandes personnes ne comprennent jamais rien toutes seules, et c'est fatiguant, pour les enfants, de toujours et toujours leur donner des explications* »[2].



La mise en garde du narrateur est très claire : ceci n'est pas un chapeau !

De même, en ce qui concerne le mouton caché dans la caisse, au petit prince qui demande : « *S'il vous plaît... dessine-moi un mouton !* »[3], le narrateur recommande d'aller au-delà des images et de ce qui se dissimule derrière les apparences : « *Ça, c'est la caisse. Le mouton que tu veux est dedans* »[4].

Il est remarquable de constater que le narrateur commence par présenter au lecteur des dessins qui ne représentent pas ce qui est dessiné ! Il n'est pas possible d'imaginer que cela soit le fruit du hasard et involontaire de sa part – d'autant plus que le narrateur le souligne lui-même et le revendiquerait presque :

---

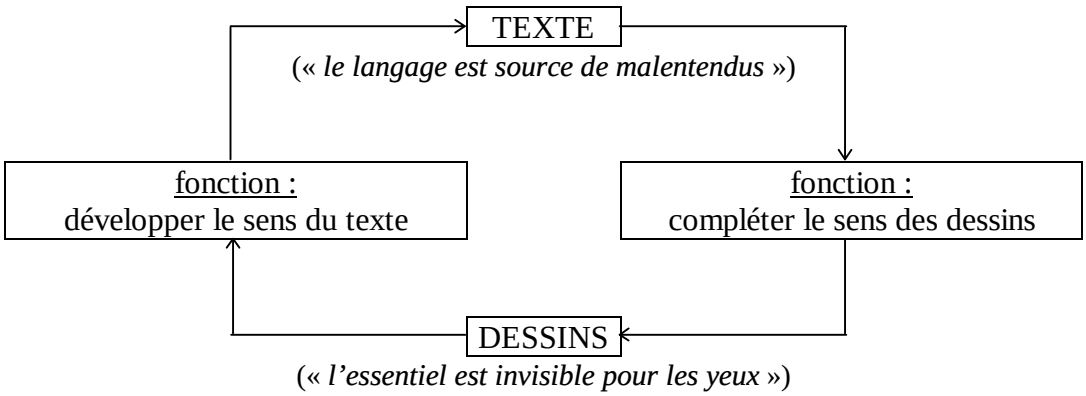
[1] *Le Petit Prince* (chapitre XXI), in *Oeuvres complètes II*, p. 295 [471].
[2] *Le Petit Prince* (chapitre I), in *Oeuvres complètes II*, p. 236 [412].
[3] *Le Petit Prince* (chapitre II), in *Oeuvres complètes II*, p. 237 [413].
[4] *Le Petit Prince* (chapitre II), in *Oeuvres complètes II*, p. 240 [416].

> « *C'est donc pour ça encore que j'ai acheté une boîte de couleurs et des crayons. C'est dur de se remettre au dessin à mon âge, quand on n'a jamais fait d'autres tentatives que celle d'un boa fermé et celle d'un boa ouvert, à l'âge de six ans ! J'essaierai bien sûr de faire des portraits le plus ressemblants possible. Mais je ne suis pas tout à fait certain de réussir. Un dessin va et l'autre ne ressemble plus. Je me trompe aussi un peu sur la taille. Ici le petit prince est trop grand. Là il est trop petit. J'hésite aussi sur la couleur de son costume. Alors je tâtonne comme ci et comme ça, tant bien que mal* »[1].

Il est donc sans cesse rappelé au lecteur l'effort qui est attendu de lui – à savoir dépasser le caractère maladroit et imparfait de l'image dessinée par le narrateur : ce que doit voir le lecteur, ce n'est pas ce qui est immédiatement représenté dans le sens où « *l'essentiel est invisible pour les yeux* »[2].

Les dessins à eux seuls ne suffisent pas, il faut qu'ils soient orientés à leur tour par le texte : on ne pourrait d'ailleurs pas comprendre l'histoire avec les seuls dessins ; ils ont besoin d'être interprétés et opèrent donc un retour au texte.

Il s'établit dès lors une sorte de dialogue entre le texte et les dessins : le texte est à la fois commentaire et émanation du dessin, le texte va vers le dessin autant qu'il en vient, il lui préexiste et en découle en même temps ; quant aux images, elles sont illustrées par le texte et illustration de celui-ci.



[1] *Le Petit Prince* (chapitre IV), in *Oeuvres complètes II*, pp. 246-247 [422-423].
[2] *Le Petit Prince* (chapitre XXI), in *Oeuvres complètes II*, p. 298 [474].

Si l'on considère les deux dernières pages du *Petit Prince* par exemple, on y remarque distinctement les différentes étapes de ce processus récursif.

Il y a tout d'abord l'énoncé linguistique qui désigne le dessin et y renvoie : « *Ça c'est, pour moi, le plus beau et le plus triste paysage du monde* ».

Puis on trouve l'illustration vide et en noir et blanc, qui accentue l'idée de tristesse – ce qui n'est pas le cas de l'énoncé : l'image corrige, module et nuance ici le sens du texte qui équilibrait le pôle positif (« *beau* ») et négatif (« *triste* »).

Cela permet enfin d'opérer un retour au texte et surtout de comprendre pourquoi il ne reste plus qu'un seul des deux termes précédents (l'évolution du texte ne peut se comprendre que par rapport au dessin qui sert d'intermédiaire) – qui se traduit alors par un cri de désespoir : « *Ne me laissez pas tellement triste* », auquel répond à sont tour l'image qui est disposée en face.

Dans l'analyse de l'image qu'il développe en 1964, Roland Barthes dégage la double fonction qu'exerce le texte à l'égard de l'image : la fonction d'ancrage du texte d'une part consiste à orienter l'interprétation de l'image, tandis que la fonction de relais du texte d'autre part vise à apporter ce que l'image ne dit pas[1].

En reprenant ces catégories et en les adaptant à notre propos, on pourrait dire que, si le texte exerce une fonction d'ancrage vis-à-vis des dessins, ceux-ci exercent en revanche une fonction de relais envers le texte qu'ils développent.

Les dessins contribuent notamment à créer une atmosphère merveilleuse ; de plus, par leur style naïf, que caractérise par exemple le tracé inachevé, les dessins correspondent à l'idée que le petit prince se fait du monde, au texte au caractère enfantin et à l'esprit du livre : les aquarelles et pastels aux couleurs tendres donnent une atmosphère de douceur qui est celle – supposée – de l'enfance.

Un double mouvement inversé s'instaure alors : le texte renvoie aux dessins et les dessins renvoient au texte ; ce phénomène de va-et-vient leur permet de se compléter l'un l'autre : à la lecture linéaire et analytique se superpose le dessin, qui se présente comme une saisie d'ensemble, immédiate et synthétique.

---

[1] Roland BARTHES, « *Rhétorique de l'image* », in *L'Obvie et l'Obtus*, Paris, Seuil, 1982.

Si l'on récapitule, le mode de fonctionnement du dessin apparaît donc ici similaire à celui de l'image poétique située dans le corps du texte, dans le sens où, consciemment ou pas, Saint Exupéry développe le caractère poétique non dans l'image ou le dessin lui-même mais dans la reformulation et le décalage éventuel qui est alors créé avec l'énoncé conceptuel ou textuel.

Parfois, la distinction entre texte et dessin s'estompe marquant ainsi – au-delà d'une simple juxtaposition et de leur interaction réciproque – le caractère fusionnel qui les lie l'un à l'autre : le dessin devient texte et le texte dessin.

L'absence de cadre permet au dessin de coloniser la page et de s'imbriquer au texte qui s'organise alors en fonction de la disposition spatiale des dessins. Le chapitre II offre un exemple de cette intégration directe des dessins au texte :

Je dessinai :

Le dessin continue et achève ici la phrase, il est introduit et intégré à la façon d'une citation et devient citation de par son appartenance au corps du texte.

La couverture illustre le procédé inverse :

Le texte est ici calligraphié en lettres rondes, qui suggèrent l'univers de l'enfance et il s'accorde ainsi aux étoiles à cinq branches qui l'environnent – étoiles au graphisme élémentaire et puéril ; l'une d'entre elles fait même office du point sur le « *i* », autre procédé enfantin et manière d'écrire toute graphique : le texte – à l'image de l'esprit du *Petit Prince* – est devenu dessin.

Le titre se fait calligramme et représente l'univers enfantin du petit prince : il réalise de ce fait l'alliance parfaite entre texte et image, où forme du dessin et sens du texte se combinent, se complètent et s'enrichissent mutuellement.

L'étude de l'image chez Saint Exupéry ne serait pas complète sans celle de ses films, c'est-à-dire de l'image en mouvement ou l'écriture cinématographique.

Les films associés au nom de Saint Exupéry sont de plusieurs ordres :

– il y a tout d'abord les projets qui n'ont pas eu le temps de voir le jour, à savoir *Igor* ou *Sonia* – restés à l'état d'ébauche[1] – et l'adaptation de *Terre des hommes* avec Jean Renoir, qui était en chantier au moment de la disparition de l'auteur et que nous avons évoquée un peu plus haut (cf. I.2.a : p. 55) ;

– il existe ensuite les productions abouties que sont les adaptations de *Vol de nuit* (*Night flight*, par Clarence Brown pour la Metro Goldwin Mayer en 1933) puis de *Courrier Sud* en 1936 (dirigé par Pierre Billon et distribué par Pan Ciné) ;

– il existe encore les documentaires que sont *Week-end à Alger* et *Atlantique Sud* (proposés et réalisés en 1934 et 1936 par Jean Chitry, directeur du service de la propagande d'Air France), où Saint Exupéry intervient principalement en qualité de conseiller technique, ainsi que *The Conquest of the Air*, d'Alexander Korda, et que Saint Exupéry – déçu par la perspective – finit par abandonner ;

– il y a enfin et surtout *Anne-Marie*, de Raymond Bernard (1935), seul film réalisé sur un scénario écrit par Saint Exupéry spécialement pour le cinéma et dans lequel il s'implique directement et qui obtint un grand succès populaire.

[1] *Igor*, in *Oeuvres complètes II*, pp. 1186-1196.
Sonia, in *Oeuvres complètes II*, pp. 1197-1202.

C'est la raison pour laquelle nous concentrerons nos analyses sur ce dernier, tant il serait difficile d'interpréter un film réalisé par d'autres, sur un texte qui n'était pas destiné à l'origine au cinéma et sans intervention de l'auteur (« *Je ne considère point une pellicule comme mon oeuvre. Elle est, en effet, toujours une oeuvre collective issue tant bien que mal de compromis qui ne contentent jamais un auteur* »[1]) ; celui-ci, même s'il n'est pas dirigé par Saint Exupéry, est probablement le plus proche de ses vues...

Nous en profitons pour remercier ici tout spécialement Stéphanie Tarot de Pathé distribution, qui a bien voulu nous communiquer aimablement une copie de ce film aujourd'hui oublié et indisponible dans le commerce.

Mais il importe auparavant de procéder à une remarque de méthode.

On constate en effet d'importants décalages entre le scénario original et le film tel qu'il a été réalisé. Certains points ne concernent que des détails, comme, par exemple, les scènes 72 à 89[2], réunissant pour la première fois les pilotes et Anne-Marie, où le directeur – censé être présent – quitte en réalité son bureau. D'autres se révèlent plus graves : « *il inventait des roses* » devient ainsi dans le film « *il cultivait des roses* »[3] – l'interprétation sans génie de l'acteur gomme l'image de son propos et réduit alors l'activité créatrice de poésie au jardinage ! De même, l'ensemble du début du film ne correspond absolument pas au script.

Ces différences imposent donc de comparer essentiellement les passages conformes au scénario, si l'on souhaite étudier sérieusement les intentions cinématographiques de Saint Exupéry et non les passages qui sont au contraire dénaturés – où, en tout cas, de tenir compte de la façon dont l'adaptation a été réalisée (on remarque alors que, bien souvent, elle amplifie encore les défauts du script).

---

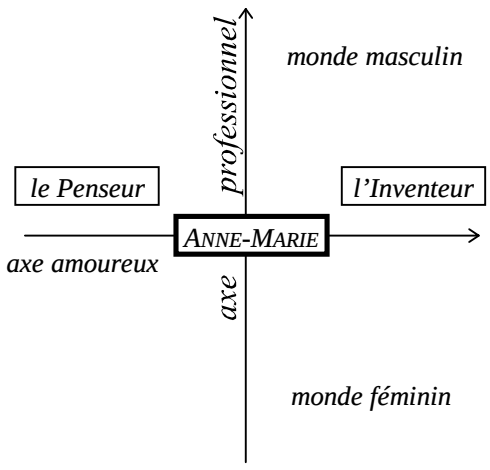
[1] « *Lettre à une amie* », citée par Pierre Chevrier, in *Saint Exupéry*, Gallimard, 1971, p. 124.
[2] *Anne-marie* (scènes 72 à 89)), in *Oeuvres complètes II*, pp. 1102-1105.
[3] *Anne-Marie* (scène 102), in *Oeuvres complètes II*, p. 1107.

L'histoire d'*Anne-Marie* a pour cadre l'univers de l'aviation. Anne-Marie est un ingénieur dans l'aviation civile, qui veut devenir pilote. Elle va alors être initiée par un groupe de cinq camarades – le Penseur, le Boxeur, le Paysan, l'Amoureux et le Détective – que l'entrée d'une femme dans leur monde bouleverse (on note à cet égard l'originalité par rapport à l'ensemble de l'oeuvre de Saint Exupéry que constitue l'occupation de la place centrale et du rôle principal du film par une femme – ce qui est d'ailleurs souligné par le titre du film).

Ce dernier est alors l'occasion de décrire ce monde et de le faire découvrir au spectateur : deux Laté 28 – dont un piloté par Saint Exupéry lui-même – furent ainsi utilisés pour des prises de vue d'avions en vol. Mais l'intrigue se noue avec une histoire d'amour (assez conventionnelle au demeurant) : tandis que les cinq camarades lui font la cour, une autre personne, l'Inventeur, ingénieur, poète et jardinier, apparaît, tombe sous le charme et entreprend de conquérir la jeune femme. L'histoire d'amour se superpose ainsi à une intrigue plus professionnelle.

L'ensemble se dénoue lorsque l'un des prétendants – le Penseur – meurt au cours d'un accident et, qu'en souvenir de la mémoire de celui-ci, Anne-Marie entreprend de battre un record. Prise en pleine tempête, elle sera finalement sauvée in extremis par l'Inventeur qui gagnera ainsi son coeur.

Le personnage éponyme d'Anne-Marie se situe donc au centre du film – et plus précisément à l'intersection des univers professionnel et amoureux et à la croisée des chemins à l'intérieur de ceux-ci :



D'un côté, Anne-Marie, en tenue blanche, cherche à intégrer le monde des hommes, habillés en noir ; de l'autre, Anne-Marie doit choisir entre le Penseur, brun et barbu, et l'Inventeur, blond et rasé.

Les personnages d'Anne-Marie correspondent ici à des types – « *Les caractères se dégagent déjà* [...] » note Saint Exupéry dans la première version du scénario[1] – voire des stéréotypes et ils s'appellent toujours par leur surnom. Ainsi, l'Inventeur, qui cultive des roses pareilles à son âme, est naturellement distrait – indifférent au succès, aux titres de gloire et à l'argent. De même, le Penseur, qui écrit en cachette des lettres d'amour, s'inscrit dans la continuité d'un Cyrano. Des caractères à la caricature, il n'y a parfois qu'une mince différence et le même procédé conduira à une dimension symbolique plus évidente dans *Le Petit Prince*.

Par ailleurs, le film suit la structure classique d'un récit linéaire et s'achève sur un dénouement heureux, ce qui ne correspond pas aux habitudes narratives de Saint Exupéry. Il s'agit en réalité d'une histoire simple et sans réflexion universelle sur la condition humaine : c'est un des rares récits véritables de Saint Exupéry ; c'est une « *gentille bluette* » au caractère hybride mêlant une histoire d'amour au monde des pilotes et ne renonçant pas aux séquences spectaculaires.

À cet égard, le moment du film censé être le plus dramatique est celui où Anne-Marie et son radio – pris en pleine tempête – découvrent que le poste ne fonctionne plus, qu'il est impossible de communiquer avec l'extérieur et qu'il ne reste plus que quelques minutes de carburant. Le script indique alors :

> « *On voit Anne-Marie, de face, lisant le billet* [...]. *Elle jette un coup d'oeil sur les instruments contrôleurs de vol.* [...] *À nouveau, elle regarde les appareils.* [...] *À nouveau regards très tendus aux appareils.* [...] *Regard aux appareils.* [...] *Regard aux appareils.* [...] *Regard aux instruments* [...] *Elle contrôle le compas : 220... et fait un geste d'impuissance.* [...] *Le radio contrôle l'heure et part dans la queue vérifier la jauge des réservoirs. Il fait des calculs* » (scènes 514 à 548)[2].

Que l'on compare maintenant avec la critique que Saint Exupéry développe à propos de ce genre de scènes dans la préface au *Vent se lève* :

---

[1] *Anne-Marie* (premier état du scénario), in *Oeuvres complètes II*, p. 1063.
[2] *Anne-Marie* (scènes 514 à 548), in *Oeuvres complètes II*, pp. 1168-1169.

> « *J'ai certes feuilleté beaucoup de fadaises sentimentales. Mais j'ai lu aussi mille récits où l'on prétendait en vain m'émouvoir en me racontant la descente d'une aiguille sur un manomètre. Car, bien que l'aiguille descendît, bien que cette descente menaçât la vie du héros, et bien qu'à la vie du héros fût lié de toute évidence le sort d'une épouse anxieuse, je ne me sentais guère ému si l'auteur était sans génie. Les faits concrets ne transportent rien par eux-mêmes. La mort du héros est fort triste s'il laisse une veuve éplorée, mais il ne nous suffit pas pour nous émouvoir deux fois plus, d'inventer un héros bigame* »[1].

La similitude s'avère saisissante : ici, l'aiguille fatidique doit indiquer le moment où la panne d'essence sera inévitable – même si Saint Exupéry signale par ailleurs dans des notes manuscrites inscrites en marge du scénario : « *Cinéma français où tout est explicite (théâtre) et où l'on ne joue pas avec le visage, les mains etc. qui fournissent seuls les raccourcis saisissants* »[2] et s'efforce de rendre compte de la fatigue qui se lit sur le visage d'Anne-Marie aux commandes de son avion : « *Le visage d'Anne-Marie, vu de face, exprime une extrême fatigue. Son regard se fixe une dernière fois sur le billet que sa main froisse et lâche* »[1]. Saint Exupéry n'évite pas ici une certaine maladresse, dans le sens où il présente une scène à la tension dramatique évidente, à laquelle s'ajoute à la fois le jeu d'Anne-Marie et une musique inquiétante, tandis que par ailleurs un montage alterné montre ses camarades angoissés luttant contre la montre et tentant de la sauver.

Il y a ici un côté redondant dans la présentation dramatique, qui, par son insistance un peu maladroite, donne un caractère largement artificiel à la scène. Et ce procédé définit en réalité l'ensemble du film : les gestes deviennent un commentaire des dialogues, qui eux-mêmes commentent la situation – laquelle est parfois accentuée par la mise en scène, le jeu des acteurs ou la musique de fond ; il y a là un phénomène que nous pourrions qualifier de « *surcommentaire récursif* » et qu'il convient d'étudier plus en détail.

---

[1] Préface au *Vent se lève*, in *Oeuvres complètes I*, pp. 434-435.
[2] Paule BOUNIN, « Notice d'*Anne-Marie* », in *Oeuvres complètes II*, p. 1459.

La scène 68 illustre ce propos[1]. Pour rendre l'excitation de l'Inventeur, le scénario précise qu'il doit répéter trois fois « *Elle s'occupe des extincteurs ! ...* ». Il y a déjà un phénomène d'insistance ; de surcroît, non seulement l'acteur surjoue ce passage – comme d'autres, d'ailleurs – mais, en plus, il ne respecte même pas le texte : la réplique suivante – « *c'est un message d'amour* » – devient « *c'est un poème d'amour* », expression redondante. On se trouve donc en présence d'une triple exagération, l'une voulue et les deux autres se contentant de la dupliquer.

Tandis que tant l'image poétique que le dessin introduisent un décalage relatif par rapport à l'énoncé conceptuel ou textuel, dans *Anne-Marie*, à l'inverse, il semble bien souvent que les paroles – et même l'attitude des acteurs (mais ce point ne dépend pas directement de la volonté de Saint Exupéry) – ne font que redoubler l'image présente à l'écran, lui donnant ainsi un caractère redondant. Ainsi, si l'image finale du *Petit prince*, par exemple, constitue une interprétation de la scène et ajoute alors des informations au discours, en revanche, quand Anne-Marie déclare apparemment ravie « *Que je suis heureuse !* », cela ne produit aucun décalage et n'apporte aucune information supplémentaire ; cette affirmation ne fait que dupliquer et répéter à l'identique le message visuel de façon verbale.

De ces défauts, dus à un scénario en partie stéréotypé, amplifiés par une mise en scène pour le moins maladroite, Saint Exupéry en était probablement douloureusement conscient. Lui qui avait pu espérer trouver une voie d'expression autre, par le biais du media cinématographique, par le biais de la puissance langagière des images, trouve ici une limite qui le conduit à la désillusion ; il est déçu par un résultat, qu'il vit comme un échec malgré le succès commercial qu'il attendait – « *Un jour ayant, par besoin d'argent, écrit un scénario de film qu'il espérait commercial* [...] »[2] note ainsi Robert Aron – et finit alors par n'y voir plus qu'une occupation alimentaire – jugement contrastant avec l'implication personnelle et l'engagement dont il avait pu faire preuve durant la réalisation du film :

---

[1] *Anne-Marie* (scène 68), in *Oeuvres complètes II*, p. 1102.
[2] Robert ARON, *Dossiers de la Seconde Guerre mondiale*, Paris, Plon, 1976, p. 118.

> « *Je sais pourquoi j'ai tant de mal à me mettre en train pour mes articles. Le cinéma et le journalisme sont des vampires qui m'empêchent d'écrire ce que j'aimerais.* [...] *Mon dégoût est une résistance au suicide moral et pas autre chose, car si je me lance avec enthousiasme dans la fabrication des stériles petits pâtés du cinéma je posséderai vite une belle technique et je gagnerai beaucoup d'argent, mais je n'ai point à espérer de joie de ces succès-là. C'est cet enthousiasme même à quoi je résiste. Je ne veux pas abâtardir ma ferveur. Il va falloir, pour payer mes dettes et pour vivre, écrire un autre scénario et brûler dans ce maquignonnage six mois irremplaçables.* [...] *Je ne crois plus que j'écris des scénarios pour gagner le loisir d'écrire des livres.* [...] *chaque scénario que j'écris, chaque article est une chance de moins d'écrire un livre* »[1].

Mais, à la puissance imagière de son langage, Saint Exupéry va ajouter une seconde perspective : sa dimension sonore, qui cherche à marier son et sens.

3 / Le rythme du récit

Le vers français classique présente la particularité d'être à la fois syllabique et rythmique ; il allie les ressources de la prosodie – qui concerne le nombre de syllabes – à celles de la métrique – qui renvoie aux accents toniques, ou pieds : « *Le sentiment du rythme dans une phrase française est donc fondé sur la perception d'une série de rapports entre les nombres syllabiques de groupes délimités par leurs accent*s » explique Mezaleyrat dans ses *Éléments de métrique française*.

Ce n'est qu'à la fin du Moyen-Âge que la Grande Rhétorique engendre une rupture avec la poésie antique, essentiellement rythmique, et avec la poésie médiévale, qui se contente de l'assonance en fin de vers, en apportant l'innovation de la rime : « *Les poésies modernes ont apporté aux vers un élément nouveau qui est la rime* » déclare ainsi Claudel dans ses *Réflexions sur la poésie*.

Le caractère poétique d'un texte au plan sonore ne s'identifie donc pas nécessairement à la présence de rimes mais se définit plutôt par une certaine musicalité associée à certain rythme qui rapproche alors le texte écrit du chant oral.

---

[1] Lettre inédite, issue du catalogue de la vente des manuscrits, lettres et dessins de Saint Exupéry à l'hôtel Drouot le 14 décembre 1991 (cote N° 30), reproduite in *Oeuvres complètes II*, p. 1460.

C'est notamment ce que montrent les révolutions poétiques incarnées par Baudelaire, Rimbaud ou encore Mallarmé à la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, avec le passage au vers libre – « *ce vers sans rime ni mètre* » explique Claudel, qui l'appelle d'ailleurs verset – et le recours à la prose, introduit par le fameux *Gaspard de la Nuit* d'Aloysius Bertrand, puis théorisé par Baudelaire comme « *le miracle d'une prose poétique musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurté pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience* »[1].

Or Saint Exupéry professait une véritable passion pour les anciennes chansons françaises, paillardes ou non. Nombre de ses amis ont ainsi témoigné de ses récitals inoubliables : il chante avec Jean Prévost dans les salons de sa cousine Yvonne de Lestrange, ou encore importune Guillaumet par un tour de chant, au retour de sa terrible aventure dans la Cordillère, alors que celui-ci épuisé n'aspire qu'au repos ! On est aussi frappé – à l'écoute des rares enregistrements sonores que l'on possède de lui[2] – par sa propension et sa facilité à entonner un chant au moindre prétexte : « *Je vais vous raconter l'histoire de Prunetta* – déclare-t-il par exemple de façon un peu incongrue au milieu d'un enregistrement de travail adressé à Jean Renoir et consacré à l'adaptation cinématographique de *Terre des hommes – mais d'abord je vais vous épater un petit coup. Je vais vous montrer comment j'ai une belle voix, je vais vous offrir une récréation, en vous chantant une petite chanson. Et ça, c'est pour vous faire plaisir* »[3]. Et d'entamer alors un chant « *a capella* », c'est-à-dire qu'il recourt ici au type de musique vocale probablement le plus proche de la poésie, parce que chanté à voix nue et sans accompagnement instrumental. On comprend et explique mieux dès lors que Saint Exupéry ait toujours été attentif au rythme et à la musicalité de ses textes...

---

[1] Charles BAUDELAIRE, Préface aux *Petits poèmes en prose*, Paris, Gallimard, 2000.
[2] *Saint Exupéry raconte Terre des hommes à Jean Renoir*, Gallimard, 1999.
[3] Alban CERISIER, *Cher Jean Renoir*, Paris, Gallimard, 1999.

« *Saint Exupéry parle du rythme en littérature. Le rythme, pour lui, c'est, pour ainsi dire, l'essence même d'un livre. C'est aussi mon avis. Les mots ne rendent que l'élément conscient. L'inconscient, lui, se transmet par le rythme* » raconte dans son *Journal* Anne Morrow-Lindbergh, en retraçant l'entrevue qu'elle a eu avec Saint Exupéry au sujet de la préface qu'il livra pour *Le vent se lève*[1].

Ce souci du rythme apparaît d'abord dans le caractère oratoire du style exupérien : invocations (« *Guillaumet, je dirai quelques mots sur toi* [...] »)[2], exclamations (« *Vieux bureaucrate, mon camarade ici présent* [...] »)[3], questions rhétoriques (« *Pourquoi nous haïr ?* »)[4] contribuent à dynamiser le discours, pour ne reprendre ici que des exemples empruntés à *Terre des hommes.*

Que l'on compare les deux passages suivants, par exemple :

> « *C'est alors qu'eut lieu le miracle. Oh ! un miracle très discret. Je manquais de cigarettes. Comme l'un de mes geôliers fumait, je le priai d'un geste, de m'en céder une, et ébauchai un vague sourire. L'homme s'étira d'abord, passa lentement la main sur son front, leva les yeux dans la direction, non plus de ma cravate, mais de mon visage et, à ma grande stupéfaction, ébaucha, lui aussi, un sourire. Ce fut comme le lever du jour.*
>
> *Ce miracle ne dénoua pas le drame, il l'effaça, tout simplement, comme la lumière, l'ombre* »[5].

> « *Cette mort du monde se fait lentement. Et c'est peu à peu que me manque la lumière. La terre et le ciel se confondent peu à peu. Cette terre monte et semble se répandre comme une vapeur. Les astres tremblent comme dans une eau verte. Il faudra attendre longtemps encore pour qu'ils se changent en diamants durs. Il me faudra attendre longtemps encore pour assister aux jeux silencieux des étoiles filantes. Au coeur de certaines nuits, j'ai vu tant de flammèches courir qu'il me semblait que soufflait un grand vent parmi les étoiles* »[6].

---

[1] Anne MORROW-LINDBERGH, *Journal*, cité in *Oeuvres complètes I*, p. 1096.
[2] *Terre des hommes* (chapitre II-2), in *Oeuvres complètes I*, p. 190 [160].
[3] *Terre des hommes* (chapitre I), in *Oeuvres complètes I*, pp. 179-180 [148].
[4] *Terre des hommes* (chapitre VII-3), in *Oeuvres complètes I*, p. 280 [256].
[5] *Lettre à un otage* (chapitre IV), in *Oeuvres complètes II*, p. 99 [401].
[6] *Terre des hommes* (chapitre VII-2), in *Oeuvres complètes I*, p. 239 [212].

Dans l'un, une expression nerveuse, aux phrases courtes, lapidaires et ponctuées par force virgules ; dans l'autre, une écriture d'une extrême densité lyrique avec un style majestueux et d'amples phrases : ainsi se dessinent les deux pôles entre lesquels la parole de Saint Exupéry oscillera.

Que l'on mesure la distance parcourue entre les notations ultra-réalistes de *Courrier Sud* au début (qui reprennent d'ailleurs celles de *L'Aviateur*) – « *Température de l'huile : 120. Température de l'eau : 110.* [...] *Vent d'est.* [...] *Température de l'eau : 115. Impossible de gagner dix mètres.* [...] *1520 tours. Dunes, rochers, salines sont absorbées* »[1] – et le caractère incantatoire des psaumes de *Citadelle* – « *Glaciale, Seigneur, est quelquefois ma solitude. Et je réclame un signe dans le désert de l'abandon* ». Au style nerveux d'un *Courrier Sud*, où abondent les phrases nominales réduites à leur plus simple expression par la suppression des articles et où les chiffres se mêlent aux mots dans des relevés d'ordre technique, s'oppose l'ampleur de la phrase de *Citadelle*, où l'antéposition du complément d'objet direct, disjoint d'ailleurs par l'apostrophe « *Seigneur* », forme une hyperbate qui fait alors éclater le cadre de la syntaxe, insuffisante à dire cette solitude exacerbée par la métaphore « *désert de l'abandon* » dans la phrase suivante.

Citadelle – célébration du langage – développe tout particulièrement un rythme majestueux, qui multiplie les reprises, répétitions et anaphores, qui favorise volontiers les inversions syntaxiques, anacoluthes et hyperbates et qui déploie de longues périodes latines allongeant à l'envie protase et apodose et multipliant les énumérations de façon à faire gagner de l'ampleur à la phrase. Saint Exupéry cherche ici à donner une vertu incantatoire à son texte, par un rythme qu'il juge régulier et équilibré et dans lequel il peut enfin déplier sa pensée.

Cette rhétorique de la solennité a amené certains critiques à parler de « *versets* » à propos des phrases de *Citadelle*. Saint Exupéry ne parlait-il pas d'ailleurs de *Citadelle* comme d'une *Bible*[2] ?

---

[1] *Courrier Sud* (3ème partie, ch. VI), in *Oeuvres complètes I*, p. 102 [70]. Problème de variante
[2] *Correspondance* (« *Lettre à Pierre Chevrier* »), in *Oeuvres complètes II*, p. 944.

À l'origine, le verset désigne chacune des sections numérotées qui composent la *Bible* : c'est donc une définition d'ordre typographique, où le verset se caractérise par un alinéa et forme ainsi un paragraphe. À l'évidence cette définition ne correspond pas à la composition de *Citadelle*...

Toutefois, si l'on se réfère à la *Bible*, il convient alors de ne pas ignorer que, derrière le verset typographique, se trouve la métrique complexe du verset hébraïque. C'est probablement en ce sens que les critiques parlent de verset dans *Citadelle* et qu'ils soulignent ainsi le caractère mélodieux du texte.

Que l'on songe notamment à l'emploi tout à fait particulier de la conjonction de coordination « *car* », que nous avons déjà abordé (cf. I.3.c : p. 111), qui n'a aucune fonction grammaticale ou logique dans la phrase et qui constituerait même plutôt une incorrection syntaxique, mais qui a, en réalité, une valeur rythmique et qui sert ainsi à scander le texte – fût-ce en tête de phrase, de chapitre et même du livre : Saint Exupéry utilise le « *car* » en guise de cheville lyrique.

Si *Citadelle* est effectivement rédigé en prose, on note donc bien une volonté de rapprocher celle-ci du vers par l'intermédiaire d'une version bâtarde que les critiques ont appelé « *verset* ». Mais l'entreprise de versification du texte de *Citadelle* ne s'arrête pas ici et Saint Exupéry va bien plus loin.

On trouve en effet de nombreux dodécasyllabes avec césure à l'hémistiche ou alexandrins dans le corps du texte. Ceux-ci sont d'ailleurs situés à des endroits stratégiques qui font sens (montrant au critique qu'il ne s'agit pas de pur hasard)...

Ainsi de la première phrase qui ouvre *Citadelle* avec un tétramètre :

« *Car j'ai vu / trop souvent // la pitié / s'égarer* »[1].

Et de la dernière, qui, refermant le livre, n'est pas un alexandrin parfait mais un simple trimètre dodécasyllabique :

« *Tu es le noeud / essenti-el / d'act-es divers* »[2].

[1] *Citadelle* (chapitre I), in *Oeuvres complètes II*, p. 365 [507].
[2] *Citadelle* (chapitre CCIX), in *Oeuvres complètes II*, p. 834 [993].

Prouvant bien qu'il s'agit là d'une volonté délibérée de l'auteur d'encadrer son texte de la sorte, on constate le même dispositif pour *Le Caïd* – ce brouillon qui aurait dû donner l'ouverture de *Citadelle* et qui fut publié à titre posthume le 7 juillet 1948 dans le numéro 7 de la revue *La Table ronde* sous le titre de « *Seigneur berbère* », mais qui avait été finalement abandonné par Saint Exupéry :

« *J'étais seigneur berbère // et je rentrais chez moi* »[1].

Et l'on constate un retour périodique de ces dodécasyllabes, alexandrins classiques réguliers ou pas, aussi bien en début qu'en corps de chapitre :

« *Car j'ai découvert un-e grand-e vérité* »[2] ;
« *Il m'apparut / qu'ils se trompaient / sur le respect* »[3] ;
« *Il fut un âge aussi // où j'eus piti-é des morts* »[4] ;
« J*'ai vu les femm-es plaindr-e les guerri-ers morts* »[5].

On pourrait multiplier ici les exemples. Il ne s'agit cependant pas de dresser un catalogue, mais plutôt d'étudier le fonctionnement de ces dodécasyllabes.

On remarque ainsi que, même lorsqu'ils ne sont pas situés à des endroits stratégiques du texte, ils développent souvent des formules choc résumant et synthétisant l'enseignement passé ou à venir. Il semble donc que ces dodécasyllabes fonctionnent comme des sentences qui baliseraient le texte : il s'agirait d'attirer – consciemment ou non – l'attention du lecteur sur des éléments jugés importants : « *Car j'ai découvert un-e grand-e vérité* »[5] signale ainsi en ouvrant le chapitre la leçon qui va suivre, à savoir en l'occurrence que seul compte le sens des choses.

---

[1] *Le Caïd*, in *Oeuvres complètes II*, p. 835
[2] *Citadelle* (chapitre III), in *Oeuvres complètes II*, p. 375 [517].
[3] *Citadelle* (chapitre VIII), in *Oeuvres complètes II*, p. 394 [537].
[4] *Citadelle* (chapitre I), in *Oeuvres complètes II*, p. 366 [508].
[5] *Citadelle* (chapitre III), in *Oeuvres complètes II*, p. 375 [517].

On trouve déjà ce dispositif à l'oeuvre dans *Terre des hommes*. Lorsque Saint Exupéry évoque les exploits de Mermoz, il met en place une série d'échos qui structurent le texte par des répétitions lexicales et des parallélismes syntaxiques : « *Mermoz* essayait *pour les autres* », « *Enfin, un jour, à force d'*essayer [...] » et « [...] *Mermoz* essaya *l'océan* » ; « *Quand les Andes furent bien* explorées [...], [il] *s'en fut* explorer » et « *Lorsque la nuit fut bien apprivoisée* [...] »[1].

À cet ensemble qui constitue en réalité une seule et unique longue séquence par la continuité qu'induit cette série d'échos et de parallélismes, Saint Exupéry oppose des phrases courtes, qu'il détache d'ailleurs des paragraphes, qui marquent le triomphe de Mermoz sur chacun des éléments qui rythment le récit – « *Après le sable, Mermoz affronta la montagne* [...] » puis « *s'en fut explorer la nuit* » et « *essaya l'océan* »[2] – et il met ainsi en exergue le courage de celui-ci : « *Et Mermoz reprit ses courriers* », « *Le lendemain, il recommençait* » et enfin « *Il s'en tira et ouvrit la route* »[2].

La dernière phrase de *Terre des hommes* (« *Seul l'Esprit, s'il souffle sur la glaise, peut créer l'Homme* »)[2] – qui valut tant de critiques à Saint Exupéry – s'inscrit dans la même perspective : il s'agit ici de résumer et de synthétiser en une formule ramassée l'ensemble du livre et d'en dégager l'essentiel.

On découvre alors l'une des fonctions du rythme chez Saint Exupéry, qui est de mettre en valeur certains éléments. L'alternance entre périodes longues et périodes courtes permet de dégager l'essentiel : les périodes longues sont souvent consacrées à l'aspect narratif des choses, tandis que les périodes courtes font sens.

L'alternance entre rythme long et rythme court reprend donc en réalité exactement le même fonctionnement que celui que nous avons mis en évidence lors de l'étude de la fonction de l'image : à la manière du « *concetto* » du sonnet, l'aphorisme reprend un développement en lui rajoutant un supplément d'intensité, une nouvelle interprétation qui donne alors de la profondeur au propos.

---

[1] *Terre des hommes* (chapitre II-1), in *Oeuvres complètes I*, pp. 186 [155-156]. Nous soulignons.
[2] *Terre des hommes* (chapitre VIII-4), in *Oeuvres complètes I*, p. 285 [261].

a) L'aphorisme, écriture de l'éclat.

L'emploi de la formule est caractéristique du style de Saint Exupéry : « *On ne voit bien qu'avec le coeur. L'essentiel est invisible pour les yeux* »[1] dit le petit prince. Il s'agit de propositions courtes et denses, utilisant le pronom indéfini et le présent gnomique de vérité générale ; la maxime cherche à dire le maximum en un minimum de mots, c'est un art de l'ellipse qui – par un phénomène de contraction – permet de déjouer le piège du raisonnement discursif au profit de l'intuition immédiate créée par le rapprochement obtenu : « *La grandeur d'un métier est, peut-être, avant tout d'unir les hommes : il n'est qu'un luxe véritable, et c'est celui des relations humaines* »[2]. Lapidaire, elle constitue donc un raccourci dans le raisonnement, qui n'est pas d'ailleurs sans rappeler l'esthétique du fragment chez Pascal et surtout les sentences concentrées en aphorismes fulgurants ayant l'affirmation pour principe de Nietzsche, avec lequel nous avons déjà souligné la parenté de pensée de Saint Exupéry (cf. II.1.a : p. 123).

Mais ce n'est pas son seul intérêt. De même que la métaphore exige la collaboration du lecteur pour recomposer la comparaison, de même l'aphorisme le force à rétablir les rapports logiques et à reconstituer la chaîne du raisonnement ; forcé d'interpréter, celui-ci se retrouve impliqué. Il s'agit d'une rhétorique de la participation : or le lecteur est alors d'autant plus convaincu qu'il a lui-même coopéré à l'élaboration du texte. C'est donc d'une stratégie de la persuasion.

Saint Exupéry va ainsi s'appuyer sur les ressources sonores de son discours pour renforcer l'effet de ses propos. Examinons l'exemple suivant :

> « *Vous êtes b*elles *mais vous êtes vides, leur dit-il encore. On ne peut pas mourir pour vous. Bien sûr, ma rose à moi, un passant ordinaire croirait qu'elle vous ressemble. Mais à* elle *s*eule elle *est plus importante que vous toutes,* puisque c'est elle *que j'ai arrosée.* Puisque c'est elle *que j'ai abritée par le paravent.* Puisque c'est elle *dont j'ai tué les chenilles (sauf les deux ou trois pour les papillons).* Puisque c'est elle *que j'ai écoutée se plaindre, ou se vanter, ou même quelquefois se taire.* Puisque c'est *ma rose* »[3].

[1] *Le Petit Prince* (chapitre XXI), in *Oeuvres complètes II*, p. 298 [474].
[2] *Terre des hommes* (chapitre II-1), in *Oeuvres complètes II*, p. 189 [158].
[3] *Le Petit Prince* (chapitre XXI), in *Oeuvres complètes II*, p. 298 [474]. Nous soulignons.

Ici Saint Exupéry choisit d'utiliser une anaphore (***puisque***), rehaussée de quelques paronomases ([ɛl]), qui, après une courte protase, s'étend dans une longue apodose de quatre lignes et se termine brusquement sur un hexasyllabe – qui claque comme une formule et rappelle le « *parce que c'était lui* » de Montaigne. L'effet est alors démultiplié par cette rupture du rythme.

De même, le style du *Petit Prince*, apparemment très dépouillé, extrêmement classique et sobre, cache-t-il des trésors de rhétorique et d'éloquence :

> « *Il me regarda stupéfait.*
> *– De choses sérieuses !* [...] *Tu parles comme les grandes personnes !* [...] *Tu confonds tout... tu mélanges tout !*
> *Il était vraiment très irrité. Il secouait au vent des cheveux tout dorés:*
> *– Je connais une planète où il y a un monsieur cramoisi. Il n'a jamais respiré une fleur. Il n'a jamais regardé une étoile. Il n'a jamais aimé personne. Il n'a jamais rien fait d'autre que des additions. Et toute la journée il répète comme toi : ''Je suis un homme sérieux ! Je suis un homme sérieux ! '' et ça le fait gonfler d'orgueil. Mais ce n'est pas un homme, c'est un champignon !*
> *– Un quoi ?*
> *– Un champignon !*
> *Le petit prince était maintenant tout pâle de colère.*
> *– Il y a des millions d'années que les fleurs fabriquent des épines. Il y a des millions d'années que les moutons mangent quand même les fleurs. Et ce n'est pas sérieux de chercher à comprendre pourquoi elles se donnent tant de mal pour se fabriquer des épines qui ne servent jamais à rien ? Ce n'est pas important la guerre des moutons et des fleurs ? Ce n'est pas sérieux et plus important que les additions d'un gros monsieur rouge ? Et si je connais, moi, une fleur unique au monde, qui n'existe nulle part, sauf dans ma planète, et qu'un petit mouton peut anéantir d'un seul coup, comme ça, un matin, sans se rendre compte de ce qu'il fait, ce n'est pas important ça ?* [...] *Si quelqu'un aime une fleur qui n'existe qu'à un exemplaire dans les millions d'étoiles, ça suffit pour qu'il soit heureux quand il les regarde. Il se dit : ''Ma fleur est là quelque part...'' Mais si le mouton mange la fleur, c'est pour lui comme si, brusquement, toutes les étoiles s'éteignaient ! Et ce n'est pas important ça !* »[1].

[1] *Le Petit Prince* (chapitre VII), in *Oeuvres complètes II*, pp. 254-256 [430-432].

Le plaidoyer du petit prince s'ouvre sur une série d'anaphores : d'une part, la quadruple répétition de l'adverbe « *jamais* » (« Il n'a jamais *respiré une fleur*. Il n'a jamais *regardé une étoile*. Il n'a jamais *aimé personne*. Il n'a jamais *rien fait d'autre que des additions* ») et, d'autre part, la réponse du businessman, sous la forme d'un double hexasyllabe qui compose un alexandrin – s'imposant dans le discours comme le « gros *monsieur* » dans la vie sociale – et montrant sa bonne conscience (« *Je suis un homme sérieux ! // Je suis un homme sérieux !* »).

Ainsi se met en place un réseau sonore, d'où les formules vont saillir par contraste : « *Tu parles comme les grandes personnes !* » et la redondance lexicale et syntaxique « *Tu confonds tout... tu mélanges tout !* » (4 / 4). Enfin, après cette succession d'anaphores qui forme une longue protase, le premier paragraphe s'achève d'un mot, un seul, sur la comparaison avec un champignon (cadence mineure) – c'est ce que l'on appelle la pointe :

> « *Mais ce n'est pas un homme, c'est un champignon !*
> *– Un quoi ?*
> *– Un champignon !* ».

Outre le côté insolite de la comparaison – frappant l'esprit – cela évoque, bien sûr, la grenouille de La Fontaine, qui veut se faire aussi grosse que le Boeuf (cf. la carrure du personnage sur le dessin), qui « *gonfle d'orgueil* » et de vanité.

Puis l'allure du discours change, et y succède une série de longues phrases. On retrouve néanmoins les répétitions – figure que Saint Exupéry semble ici affectionner : « *il y a des millions d'années* » (2) - « *ce n'est pas important* » (2) et « *ce n'est pas sérieux* » (2) qui répondent à « *je suis un homme sérieux !* ».

Cette opposition est encore accentuée par les antithèses entre « *une fleur unique* » - « *nulle part* » et les « *millions d'étoiles* ». La guerre métaphorique des moutons et des fleurs prend alors les dimensions cosmiques du combat des forces du Bien contre les forces du Mal parmi des « *millions d'étoiles* ». On comprend mieux alors la question rhétorique finale : « *Et ce n'est pas important ça ?* ».

b) La parabole, écriture du détour

À l'opposé de l'aphorisme, il arrive que la pensée exupérienne choisisse de se déplier et que la phrase gagne alors en ampleur : le procédé inverse la technique dans le sens où, d'une part, il s'inscrit dans le temps et la durée et où, d'autre part, la stratégie consiste à opérer par détour plutôt que d'aller droit au but ; la parole se déploie et l'épisode se développe sur un ou quelques courts paragraphes.

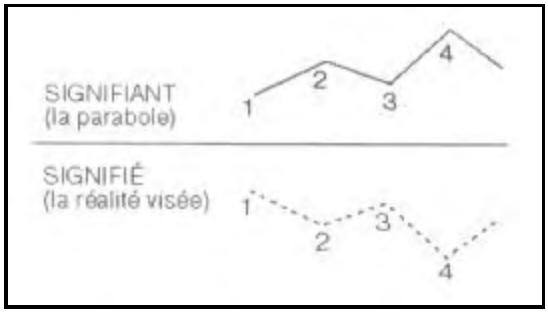
La parabole – qui pourrait se définir au départ comme un « *récit des livres saints, sous lequel se cache un enseignement* » – se distingue de l'apologue non par son mode de fonctionnement mais dans la mesure où la moralité dégagée par la parabole est religieuse tandis que celle de l'apologue appartient au profane. Nous emploierons donc le terme de parabole, sachant que l'écriture est un moyen pour Saint Exupéry de réaliser le système conceptuel et d'atteindre ainsi le sacré.

Si la parabole se rapporte essentiellement au Nouveau Testament et à la pratique oratoire de Jésus de Nazareth (l'existence antérieure de la parabole est naturellement attestée dans la tradition orale rabbinique mais l'on n'en trouve qu'une centaine dans l'immensité du Talmud, soit une fréquence bien moindre), elle se développe en revanche dans un contexte rhétorique et un courant bien plus vastes qui sont ceux de l'usage du langage imagé, appelé « *mashal* ».

L'une des étymologies possibles du « *mashal* » remonte à une racine dont le sens serait celui de « *semblable* » : il s'agirait donc originellement d'une sorte de comparaison, qui renverrait au-delà du discours immédiat.

La parabole est en effet traditionnellement considérée comme une image qui se déploie en un récit dont le sens doit être cherché au-delà de lui-même. La parabole se signale comme un discours dont la portée dépasse son sens immédiat ; c'est un langage qui suggère et dit alors plus qu'il ne dit.

C'est ce que l'on appelle l'***allégorèse*** (c'est-à-dire pensée par analogie : $\pi\alpha\rho\alpha\beta o\lambda\eta$ signifie « *comparaison* »).



La parabole établit donc un système d'équivalences et de correspondances. C'est un tissu de métaphores. La parabole est fenêtre : elle est ouverture vers l'au-delà. Elle voile autant qu'elle dévoile, car elle tente de s'élever à l'indicible.

La parabole-allégorèse opère un passage du niveau narratif – ou signifiant – au niveau argumentatif du texte – ou signifié – par l'intermédiaire de symboles, comme on le remarque dans la lecture allégorique de la parabole du Samaritain.

> « *Un homme descendait de Jérusalem à Jéricho, et il tomba au milieu de brigands qui, après l'avoir dépouillé et roué de coups, s'en allèrent, le laissant à demi mort. Un prêtre vint à descendre par ce chemin-là ; il le vit et passa outre. Pareillement, un lévite, survenant en ce lieu, le vit et passa outre. Mais un Samaritain, qui était en voyage, arriva près de lui, le vit et fut pris de pitié. Il s'approcha, banda ses plaies, y versa de l'huile et du vin, puis le chargea sur sa propre monture, le mena à l'hôtellerie et prit soin de lui. Le lendemain, il tira deux deniers et les donna à l'hôtelier, en disant : ''Prends soin de lui, et ce que tu auras dépensé en plus, je te le rembourserai, moi, à mon retour''* » (*Évangile* selon St Luc : X, 30-35).

Saint Augustin interprète par exemple cette parabole de la façon suivante :

> *Un homme (Adam) descendait de Jérusalem (la Citadelle céleste) à Jéricho (notre mortalité). Des brigands (le diable et ses anges) le dépouillèrent (de l'immortalité) et, l'ayant roué de coups (en le persuadant de pécher), le laissèrent à demi-vivant (car d'un côté il connaît Dieu et de l'autre se consume au péché). Or un prêtre et un lévite (le ministère de l'Ancien Testament) passèrent outre ; le Samaritain (le Christ) banda ses plaies (en comprimant le péché), l'oignit d'huile (l'espérance) et de vin (l'exhortation à agir avec ferveur d'esprit). Il le plaça (invitation à croire) sur sa monture (l'incarnation). L'hôtellerie est l'Église. Le lendemain (après la résurrection du Seigneur), il donne les deux deniers (la promesse de la vie présente et de la vie future) à l'hôtelier (l'apôtre Paul)*[1].

[1] SAINT AUGUSTIN, *Quaestiones evangeliorum* (II-19).

De même, Martin Luther dresse un constat identique :

> *L'homme tombé aux mains des brigands illustre la chute d'Adam. Prêtre et lévite (l'histoire du salut dans l'Ancien Testament) ne lui viennent pas en aide. Le Samaritain (le Christ) accomplit sans en être prié le double commandement d'amour ; il se charge de l'homme à demi-mort, le soigne d'huile (la grâce) et de vin (la croix et la souffrance), le charge sur sa monture (lui-même en tant qu'offrande sacrificielle), le conduit à l'hôtellerie (l'Église), le remet à l'hôtelier (les prédicateurs) et laisse avant de repartir (l'Ascension) deux pièces d'argent (l'Ancien et le Nouveau Testament), avec la promesse de son retour (la parousie)*[1].

L'histoire est ici comprise à un autre niveau que son sens littéral.

Or c'est ce système de lecture que vont adopter certains critiques, qui appliquent ce mode de fonctionnement au *Petit Prince* ; en effet, arguent-ils, les situations sont parfois tellement illogiques et inexplicables (les fleurs parlent), certaines formules si paradoxales voire incompréhensibles au plan littéral que l'on est alors forcé de recourir à une lecture symbolique afin de parvenir à dépasser cet hermétisme apparent : n'y a-t-il pas d'ailleurs superposition de deux plans lorsque le petit prince déclare que « *L'essentiel est invisible pour les yeux* » ? Les interprétations de ce type sont multiples – tant elles sont parfois séduisantes par le parfum de mystère qu'elles dégagent... indépendamment de leur validité ! On trouve ainsi trois principaux types de lecture allégorique du *Petit Prince* :

– tout d'abord une lecture psychanalytique et autobiographique, qui réduit *Le Petit Prince* à un récit à clef ;

– ensuite, une lecture de nature ésotérique, qui joue sur le caractère parfois énigmatique du *Petit Prince* et cherche à dévoiler un hypothétique sens caché ;

– et enfin, une lecture symbolique, peut-être plus classique mais pas moins dénuée de fondement.

En ce qui concerne la première lecture, elle date de 1992 et est développée par le docteur Eugen Drewermann[2].

---

[1] Martin LUTHER, *Oeuvres* (XI, 171-173 ; XX, 487-488 ; XXIX, 536-538 ; XLV, 131-132).
[2] Eugen DREWERMANN, *L'essentiel est invisible : une lecture psychanalytique* du Petit Prince, Paris, Éditions Le Cerf, 1992.

On peut certes penser que le renard du *Petit Prince* fait allusion au fennec rencontré par Saint Exupéry lors de son accident dans le désert de Libye en 1935 : « *Ce sont sans doute des fénechs* [sic] *ou renards des sables, petits carnivores gros comme des lapins et ornés d'énormes oreilles* »[1] ou à celui de Cap Juby en 1928, qu'il dessine dans sa correspondance ; ne s'avère-t-il pas fort ressemblant ?

« *J'élève un renard-fenech* [sic] *ou renard solitaire. C'est plus petit qu'un chat et pourvu d'immenses oreilles. C'est adorable* »[2].

De même, la rose semble renvoyer à Consuelo – à qui Saint Exupéry avouait clairement : « *Tu sais, ma rose, c'est toi* »[3] – et qui intitulera par conséquent ses mémoires *Mémoires de la Rose* :

> « *Arrange ma cravate. Donne-moi ton petit mouchoir pour écrire dessus la suite du* Petit Prince*. A la fin de l'histoire, le petit prince offrira ce mouchoir à la princesse. Tu ne seras plus jamais une rose avec des épines, tu seras la princesse de rêve qui attend toujours son petit prince. Et je te dédierai le livre* »[4]

déclare-t-il ainsi, le 20 avril 1943, juste avant de s'embarquer pour l'Afrique.

Mais, si certains éléments font peut-être référence à des événements autobiographiques, cela n'éclaire pas pour autant le sens du *Petit Prince*.

Drewermann se croit pourtant autorisé à postuler que l'on « *peut lire toute l'histoire du* Petit Prince *comme un souvenir d'enfance codé* »[5]. En effet, « *il faut le dire, la véritable oeuvre littéraire consiste à exprimer une réalité complexe par le recours à un symbolisme qui implique plusieurs niveaux de lecture* ».

---

[1] *Terre des hommes* (chapitre VII), in *Oeuvres Complètes I*, pp. 237-268 [210-243].
[2] *Correspondance* (« *Lettre à Didi* »), in *Oeuvres Complètes I*, p. 771.
[3] *La gazette des Lettres* (21 décembre 1946).
[4] Alain VIRCONDELET, *Saint Exupéry, Vérité et légendes*, Paris, Éditions du chêne, 2000, p. 157.
[5] Eugen DREWERMANN, *L'essentiel est invisible : une lecture psychanalytique* du Petit Prince, Paris, Éditions Le Cerf, 1992, p. 79.

Ainsi, à partir du moment où *Le Petit Prince* est envisagé comme une transposition autobiographique, il devient « *indispensable de creuser psychanalytiquement les traits manifestement autobiographiques du* Petit Prince »[1]. Et de conclure alors magistralement, « *Il est donc inévitable d'interpréter un récit poétique* [...]. *Il ne s'agit plus d'évaluer la valeur artistique d'un texte, mais sa vérité psychique et existentielle* »[1]. Or interpréter revient ici en fait à décoder chacun des symboles (volcan, serpent, rose). Quel est le résultat de ce type d'investigations ?

On découvre que *Le Petit Prince* renvoie à « *un temps où la mère n'existe pas encore comme un véritable vis-à-vis, mais où il faut déjà respecter de façon très précise certaines exigences de propreté anale et d'ordre* »[2] (une note précise que « *le ''ramonage'' du ''volcan'' est une activité manifestement ''anale''* »)[2]. Le serpent et la rose renvoient eux à deux faces d'une même mère : d'un côté, « *ce serpent ne peut guère signifier autre chose que la mère* »[3], car il engouffre une proie (qui est l'enfant) ; de l'autre, « *Il suffit de suivre dans l'ordre les souvenirs du petit prince sur la planète de la Rose pour obtenir une série d'informations codées sur le comportement de Saint Exupéry vis-à-vis de sa mère* [...] *Il faut donc supposer que les récits du petit prince concernant la planète de la Rose sont jusque dans leurs détails des souvenirs codés de l'enfance* »[3].

Au final, cette analyse permet de dévoiler qu'« *En d'autres termes, on ne comprend le mystère central du* Petit Prince*, le secret de la Rose, qu'en renvoyant à la mère* » – ce qui, en réalité, n'explique rien et ne présente aucun intérêt...

On peut également essayer de se livrer à une lecture ésotérique, comme le fait Yves Monin en décodant lui aussi les symboles du *Petit Prince*[4].

---

[1] Eugen DREWERMANN, *L'essentiel est invisible : une lecture psychanalytique* du Petit Prince, Paris, Éditions Le Cerf, 1992. pp. 6-10.
[2] Eugen DREWERMANN, *L'essentiel est invisible : une lecture psychanalytique* du Petit Prince, Paris, Éditions Le Cerf, 1992, pp. 87 et 146.
[3] Eugen DREWERMANN, *L'essentiel est invisible : une lecture psychanalytique* du Petit Prince, Paris, Éditions Le Cerf, 1992, pp. 81 et 84.
[4] Yves MONIN, *L'Ésotérisme du Petit Prince de Saint Exupéry*, Paris, Nizet, 1965.

Ainsi, par exemple, le serpent deviendra le symbole du sens initiatique de la quête ésotérique et de l'ouverture sur l'autre monde.

Mais ce genre d'analyses se heurte rapidement à des difficultés de décryptage face à des symboles plus exotiques, tels que le baobab ou le volcan.

L'auteur reconnaît ainsi n'avoir « *pas fait appel, de ce chapitre* [consacré au baobab], *au symbolisme traditionnel. Le baobab, en dépit de nos recherches, nous ne l'avons vu mentionné qu'une unique fois dans le dictionnaire des symboles* »[1] : le baobab devient alors, d'après Monin, le support d'une abstraction psychologique (les mauvaises habitudes, qui seraient tenaces...).

Quant au volcan, il s'agirait du feu vital, en vertu d'un symbolisme bouddhiste dont rien ne prouve que Saint Exupéry en ait eu connaissance : « *Il nous serait d'autre part aisé de découvrir dans les enseignements bouddhistes l'équivalent de ce ''ramonage'' conseillé par le petit prince* »[1].

Certains ont même prétendu trouver une symbolique franc-maçonne, ce qui – vérification faite – s'est naturellement avéré totalement fantaisiste...

Au-delà du caractère parfois folklorique de la symbolique attribuée au *Petit Prince*, ce type de lecture allégorique présente l'inconvénient de décomposer l'oeuvre au lieu de proposer une lecture de celle-ci dans sa globalité : en effet, le caractère hétéroclite et parcellaire des éléments symboliques ne permet pas de créer un niveau de lecture homogène d'où l'on puisse dégager une signification...

La lecture symbolique que propose Pierre N'Guyen Van Huy[2], si elle reste plus rigoureuse, complète et approfondie, n'en finit pas moins par rencontrer le même type d'écueils. Elle a pourtant au moins le mérite de tenter de dégager une vision globale, au lieu d'accumuler des symboles sans lien les uns entre les autres.

---

[1] Yves MONIN, *L'Ésotérisme du Petit Prince de Saint Exupéry*, Paris, Nizet, 1965, pp. 59 et 62.
[2] Pierre NGUYEN VAN HUY, *Le devenir et la conscience cosmique chez Saint Exupéry*, New-York, Lewiston, 1995.

Il considère que « *Le plus grand intérêt du* Petit Prince *réside certainement dans son caractère symbolique* »[1]. Et d'ajouter : « *Et c'est ce caractère symbolique qui fait en même temps son caractère universel* »[1]. *Le Petit Prince* serait alors composé d'un double langage : d'une part, un langage littéral, qui serait « *source de malentendus* »[2], et, d'autre part, un langage symbolique, où chaque élément renverrait à un « *archétype* » et qui tendrait ainsi vers l'universel.

Dans cette perspective, la rose symbolise à la fois la féminité, la beauté et l'amour : la rose – qui n'est pas sans rappeler Dante (« *Au centre d'or de la rose éternelle, qui se dilate et va de degré en degré, et qui exhale un parfum de louange au soleil toujours printanier, Béatrix m'attira...* »)[3] – est le centre de toute chose, l'ultime étape de la quête, et, suivant la tradition courtoise, la dame et la maîtresse pour l'amour de qui le chevalier servant affronte une série d'épreuves.

Quant au personnage du petit prince, il évoque l'enfance et son innocence – une intelligence qui n'est pas encore corrompue pas une logique desséchante. De même, le renard, le plus astucieux des animaux, renvoie à une intelligence animale, une intelligence instinctive voire intuitive, c'est-à-dire non analytique. Le mouton enfin participe également à ce climat de pureté, puisqu'il appartient à la famille de l'agneau ce qui renforce l'innocence du petit prince.

Mais l'analyse se complique dès lors que l'on essaie de systématiser ce type d'interprétation. En effet, le baobab apparaît moins nettement emblématique, tandis que le volcan – symbole du feu purificateur selon Pierre N'Guyen Van Huy – nécessite le recours à la tradition hindoue puis celtique : « *Le cratère enfin, selon la tradition celtique, est aussi le chaudron de Bran où les morts ressuscitent, symbole de la transmutation chimique par excellence : le cratère est le vesseau, l'athanon dans lequel s'effectue l'oeuvre de transsubstantiation et d'immortalisation : Empédocle s'est jeté dans le cratère pour trouver l'immortalité* »[1] – ce qui s'éloigne tout de même un peu de l'univers du *Petit Prince*...

---

[1] Pierre NGUYEN VAN HUY, *Le devenir et la conscience cosmique chez Saint Exupéry*, New-York, Lewiston, 1995, p. 143 et 95.
[2] *Le Petit Prince* (chapitre XXI), in *Oeuvres complètes II*, p. 295 [471].
[3] Dante : *Le paradis*, in *La divine comédie* (chants XXX & XXXI).

Ce genre de lecture qui interprète la parabole de façon strictement allégorique soulève plusieurs types de problèmes.

Tout d'abord, certains éléments au symbolisme incertain – comme le baobab ou le volcan par exemple – se voient dotés d'une signification à la pertinence pour le moins douteuse (le volcan devient anus dans une perspective psychanalytique) ou obligent à recourir à des références exogènes – hindoue, bouddhiste ou celtique – et à une tradition alors bien éloignée de la base culturelle du texte.

Cette pratique renseigne ensuite en réalité plus sur son caractère arbitraire dans le choix de la symbolique que sur le sens du texte : pourquoi voir dans le serpent le symbole du sens initiatique de la quête dans une allégorèse de type ésotérique plutôt qu'une référence biblique au reptile tentateur incarnant le Mal ? Le renard est ainsi successivement fennec dans une lecture autobiographique, sagesse dans une optique ésotérique et intelligence supérieure d'un point de vue symbolique, tandis que la rose représente tout à la fois Consuelo (mode autobiographique), la mère (mode psychanalytique), la féminité, la beauté et l'amour ! Faut-il alors vraiment voir dans la rose un symbole identifié ? Si l'on se rapporte aux remarques que livre le fameux sémiologue Umberto Eco à propos du titre du *Nom de la rose*, on peut constater combien s'avère vaine cette tentative :

> « *L'idée du* Nom de la rose *me vint quasiment par hasard et elle me plut parce que la rose est une figure symbolique tellement chargée de significations qu'elle finit par n'en avoir plus aucune, ou presque : la rose mystique, et rose elle a vécu ce que vivent les roses, la guerre des Deux Roses, une rose est une rose, les rose-croix, merci de ces magnifiques roses, la vie en rose. Le lecteur était désorienté, il ne pouvait choisir une interprétation ; et même s'il saisissait les possibles lectures nominalistes du vers final, quand justement il arrivait à lui, il avait déjà fait Dieu sait quels autres choix. Un titre doit embrouiller les idées, non les embrigader* »[1].

Enfin, quand bien même on parviendrait à établir un symbolisme exact, on ne parviendrait qu'à un éparpillement du sens tant les références sont hétéroclites et détachées les unes des autres : les éléments symboliques ne doivent pas être isolés dans une lecture de type allégorique, mais reliés à d'autres pour faire sens.

---

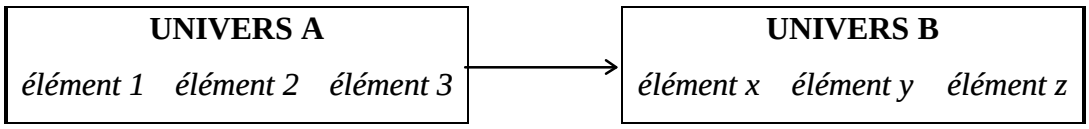
[1] Umberto ECO, *Apostille au Nom de la rose*, Paris, Grasset, 1985.

Ici, les symboles ne parviennent pas à créer un ensemble homogène, un second niveau de lecture cohérent : quel est l'univers qui se cache derrière cette accumulation de symboles déconnectés les uns des autres ?

Il convient donc d'abandonner le modèle de la parabole-allégorèse, qui ne parvient pas à fournir une clef d'interprétation satisfaisante.

On doit à Adolf Jülicher, exégète allemand, un tournant majeur dans l'interprétation des paraboles[1] : il s'oppose à la lecture de type allégorique à qui il reproche son arbitraire le plus total et montre qu'au cours des siècles celle-ci a permis de justifier toutes les positions et notamment les plus dogmatiques.

Il développe alors le modèle de la parabole-fable, où l'interprétation doit se faire de façon globale et non terme à terme comme dans la lecture de type allégorique. Il n'y a plus de correspondance de détail entre les éléments pris isolément mais une correspondance globale entre les univers formés par ces éléments :



La parabole ne constitue plus un discours chiffré qu'il faudrait décrypter de façon savante et aléatoire ; elle réclame d'être comprise dans sa globalité et non décomposée en symboles qui minent son dynamisme : le récit fait alors sens par lui-même et non plus comme le support d'une structure cachée.

« *Soyez mes amis, je suis seul...* »[2] lance le petit prince à l'écho, qui amplifie et répète à l'infini cet appel pathétique. Le petit prince est triste et pleure. La solitude et le chagrin constituent donc le problème essentiel du petit prince, qui cherche un sens à son existence et le récit s'arrête lorsque le ciel prend enfin un sens : « *Regardez le ciel. Demandez-vous : le mouton oui ou non a-t-il mangé la fleur ? Et vous verrez comme tout change...* »[3] déclare ainsi le narrateur.

---

[1] Adolf JÜLICHER, *Die Gleichnisreden Jesu*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976
[2] *Le Petit Prince* (chapitre XIX), in *Oeuvres complètes II*, p. 289 [465].
[3] *Le Petit Prince* (chapitre XXVII), in *Oeuvres complètes II*, p. 319 [495].

En réalité, si *Le Petit Prince* reprend bien l'aspect extérieur du conte ésotérique, il n'en reprend pas le mode de fonctionnement interne.

Ainsi, ce n'est pas par l'intermédiaire de la symbolique que l'on tire la leçon du *Petit Prince* : on n'a pas besoin de recourir à une signification cachée pour le comprendre ; peu importe à quoi renvoie la rose, car la saisie du sens est directe. La symbolique n'apporte rien, si ce n'est un certain climat... Si le mouton est l'innocence et la pureté d'ailleurs, pourquoi voudrait-il manger la rose ?

Il s'agit là d'un apport capital en ce qui concerne notre propos, dans le sens où, tandis que l'allégorèse s'adresse à l'intellect par l'intermédiaire de symboles, à la façon d'un énoncé théorique qui argumente, la parabole-fable utilise au contraire la dynamique et la force du récit qui s'adressent à l'imagination et à l'affectivité : la parabole-allégorèse cherche à convaincre, alors que la parabole-fable appartient plutôt à l'ordre poétique et cherche à persuader son interlocuteur.

Si *Terre des hommes* ne constitue pas un récit comme nous l'avons montré (cf. I.2.a : p. 55), la narration progresse cependant grâce à ce genre de digressions, grâce à une succession de paraboles-fable qui sont autant de petits récits.

La parabole-fable introduit donc le récit dans le discours au niveau local, tandis que l'oeuvre de Saint Exupéry s'éloigne du récit d'un point de vue global.

Cet effet d'éloignement global du pôle narratif et de multiplication interne des récits se manifeste encore plus clairement dans *Citadelle*, qui ne constitue plus guère qu'un simple énoncé mais où les paraboles abondent : du droit à la lèpre dès le premier chapitre à l'histoire des deux jardiniers au dernier, en passant par le chapelet aux treize grains[1], le camp des réfugiés berbères[2] ou l'apologue du Tachu[3], c'est quasiment chacun des 219 chapitres qui forme une petite parabole...

Il y a ainsi une réhabilitation du récit local au niveau du rythme du texte.

---

[1] *Citadelle* (chapitre III), in *Oeuvres complètes II*, pp. 375-380 [517-522].
[2] *Citadelle* (chapitre XI & XII), in *Oeuvres complètes II*, pp. 403-410 [546-554].
[3] *Citadelle* (chapitre CXCIX), in *Oeuvres complètes II*, pp. 773-783 [929-940].

c) La musicalité des textes

Ces effets de rythme s'accompagnent d'un jeu phonétique qui donne alors au texte son caractère mélodieux et le rapproche ainsi du poème en prose – forme d'expression idéale : « *Une phrase musicale lui revint* [...]. *Le message de cette musique venait à lui* [...] *avec la douceur d'un secret* »[1].

Michel Quesnel voit ainsi dans la structure de *Courrier Sud* une composition musicale : « *Les trois grandes parties, en effet, occupent respectivement le sixième, les trois sixièmes et les deux sixièmes du texte. La seconde partie constitue ainsi la moitié du roman, la troisième étant le double de la première. Structure ternaire qui, loin d'être abandonnée au hasard, épouse le mouvement d'une* phrase musicale*. Saint Exupéry a distribué la matière de son livre de telle sorte qu'un chant s'en dégage, élargissant aux dimensions de ce bref récit un mouvement oratoire éprouvé.* [...] *la forme révèle le désir très conscient de mettre en place un jeu d'échos, le souci de bâtir ce roman à la manière d'un poème* [...] »[2].

Mais c'est au niveau de la phrase elle-même que ce phénomène se développe. On peut alors distinguer deux types d'utilisation des ressources sonores de la langue : le recours, d'une part, aux techniques de la création expressive, c'est-à-dire à la volonté de manifester et d'inscrire dans le corps de la phrase la réalité évoquée ; une musicalité, d'autre part, qui s'avère moins immédiatement utilitaire, peut-être plus gratuite et donc plus poétique – presque ludique à l'instar de cette expression du *Petit Prince* qui revient régulièrement dans le discours du narrateur (« *à mille milles de toute région habitée* »)[3].

---

[1] *Vol de nuit* (chapitre VIII), in *Oeuvres complètes I*, pp. 131-132 [100].
[2] Notice de *Courrier Sud*, in *Oeuvres complètes I*, p. 893. Nous soulignons.
[3] *Le Petit Prince* (chapitres II & XXV), in *Oeuvres complètes I*, pp. 237,238,308 [413,414,484].

On trouve ainsi une série d'harmonies imitatives où la phrase se modèle sur ce qu'elle évoque – où le signifiant rejoint le signifié. Aussi la double allitération des sifflantes sourdes [s] et sonores [z] réalise-t-elle et fait-elle entendre le « *bruit de soie* » qu'elle évoque dans la phrase : « *Les vent*s *alizés gli*ss*aient* s*ans repos vers le* S*ud. Il*s *e*ss*uyaient la plage avec un bruit de* s*oie* »[1]. Racontant dans *Terre des hommes* le décollage de l'hydravion dont « c*o*n*tre un* c*lapotis dur la* c*o*q*ue s*o*nne c*o*mme un* g*o*n*g* »[2], Saint Exupéry utilise à la fois des assonances en [o] et [ọ] et les allitérations des gutturales sonores en [g] et sourdes en [k], reproduisant le bruit que l'avion fait lorsqu'il heurte l'eau dans son envol. De même, abordant sa longue marche dans le désert libyen, le narrateur déclare que « *Le s*o*l est* c*ompos*é *de s*a*ble entièrement re*c*ouvert d'une s*e*ule* c*ouche de* c*ailloux brillant*s *et noirs* »[3] et les allitérations en [k], [z] et [s] imitent le crissement des pas. Enfin, peu après, à la section suivante, l'auteur fait référence au taux d'humidité du désert où « *la* v*ie s'éva*p*ore comme une* v*ap*e*ur* »[4] : à la dérivation *éva*p*ore / va*p*eur* qui reprend le même son de façon assourdie s'ajoute les allitérations de la vibrante sonore [v] et de la bilabiale sourde [p] suggérant l'évanescence de la vie.

On trouve une paronomase dans la formule « *soleil éclat*a*nt d'Alic*a*nte* »[5], qui déploie sa musique discrète en [ã] et module les sonorités en intervertissant les lettres C / L / A en A / L / C ; ici, point de volonté précise : juste la musique des mots. De même, si l'expression « v*o*l*eurs aux pas de* v*e*l*ours* »[6] – qui, aux allitérations de la vibrante sonore en [v] et de la liquide [l], ajoute l'inversion des voyelles [o] / [e] – si cette expression évoque bien l'agilité silencieuse du brigand qui glisse dans la nuit et trouve par là sa justification, on ne peut pas ne pas noter son caractère presque décoratif et le plaisir gratuit et désintéressé qu'elle procure.

---

[1] *Courrier Sud* (1ère partie, chapitre I), in *Oeuvres complètes I*, p. 37 [3]. Nous soulignons.
[2] *Terre des hommes* (chapitre III), in *Oeuvres complètes I*, p. 200 [170]. Nous soulignons.
[3] *Terre des hommes* (chapitre VII-4), in *Oeuvres complètes I*, p. 247 [220]. Nous soulignons.
[4] *Terre des hommes* (chapitre VII-5), in *Oeuvres complètes I*, p. 251 [225]. Nous soulignons.
[5] *Terre des hommes* (chapitre I), in *Oeuvres complètes I*, p. 178 [146]. Nous soulignons.
[6] *Citadelle* (Chapitre CCII), in *Oeuvres complètes II*, p. 789 [946]. Nous soulignons.

Il arrive que ces phrases se regroupent afin de former un poème en prose. Les ouvertures et fermetures des livres s'avèrent propices à ce genre d'écriture.

> « *Un ciel pur comme de l'eau baign*ait *les étoiles et les révél*ait. ***Puis*** *c'ét*ait *la n****uit****. Le Sahara se dépli*ait *dune par dune sous la lune. Sur nos fronts cette lumière de lampe qui ne livre pas les objets mais les com****pose****, nourrit de matière tendre chaque ch****ose****. Sous nos pas assourdis, c'ét*ait *le luxe d'un sable ép*ais. *Et nous marchions nu-tête, libérés du poids du soleil. La n****uit****, cette demeure... Mais comment croire à notre p*aix *?* »[1].

Saint Exupéry compose ici un véritable petit poème en prose de la nuit : les sonorités en [ɥi] (« *puis* / *nuit* »), [oz] (« *compose* » / « *chose* ») ou en [ɛ] dans la première phrase se répètent par la suite dans tout le paragraphe, notamment grâce à l'utilisation de l'imparfait (ainsi, à « *baignait* », « *révélait* », « *était* », « *dépliait* » et « *épais* » répond le nom « *paix* » qui achève la description) ; de même, le glissement de la dentale [d] à la liquide [l] met en valeur le morphème [yn] (« *dune par dune sous la lune* ») ; et l'on trouve enfin le rythme ternaire suivant :

Sous nos pas assourdis, / *c'était le luxe d'un sable épais.*
6 / 8
Et nous marchions nu-tête, / *libérés du poids du soleil.*
6 / 8
La nuit, cette demeure... / *Mais comment croire à notre paix ?*
6 / 8

Tout – rythme, rimes internes, assonances en [s] et [z] – tout concourt à donner l'idée de la douceur de la nuit. Les sons, « *assourdis* » comme les pas, l'image des dunes, se déployant et ondulant sous la lune, qui suggèrent une répétition rassurante, donnent un point de repère dans l'harmonie du désert...

L'incipit de *Vol de nuit* dresse également un tableau poétique :

> *«* L*es col*l*ines, sous* l'*avion, creusaient déjà* l*eur sill*a*ge d'ombre dans* l'*or du soir.* L*es p*l*aines devenaient* l*umineuses mais d'une inusable* l*umière : dans ce pays e*ll*es n'en finissent pas de rendre* l*eur or, de même qu'après* l'*hiver e*ll*es n'en finissent pas de rendre* l*eur neige »*[2].

---

[1] *Courrier Sud* (1ère partie, chapitre I), in *Oeuvres complètes I*, p. 37 [3].
[2] *Vol de nuit* (chapitre I), in *Oeuvres complètes I*, p. 113 [81]. Nous soulignons.

Ici, l'opposition entre l'ombre et l'or, entre la lumière et l'obscurité de la nuit s'inscrit dans le texte dès la première phrase par l'intermédiaire de l'opposition sonore entre le [õ] nasalisé d'« *ombre* » et le [o] ouvert d'« *or* » qui résonne et se prolonge, de façon assourdie, dans le dernier mot : « *l'or du soir* » ([o] ouvert et [o] fermé) – tandis que le retour des sifflantes sonores [z] et sourdes [s] associées à la liquide [l] évoquent le glissement de l'avion dans les airs.

L'hymne à l'eau et au bédouin salvateur, qui se situe à l'avant-dernier chapitre de *Terre des hommes*[1], dépasse le stade du poème en prose et devient un chant de célébration où l'essentiel du message développé dans l'ouvrage – le partage et la fraternité – est exalté, d'une façon qui n'est d'ailleurs pas sans rappeler *Citadelle* (dont la composition a commencé à peu près vers la même époque).

Saint Exupéry et son compagnon Prévot qui se sont écrasés en plein centre du désert attendent depuis plusieurs jours les secours et ont épuisé depuis longtemps leurs maigres ressources en eau ; l'agonie a déjà débuté et la mort ne devrait pas tarder, quand ils sont sauvés *in extremis* par un bédouin qui devient alors figure christique et marche vers eux « *sur le sable, comme un dieu sur la mer* »[1].

Ce passage – où sont mis en exergue les liens qui relient les hommes les uns aux autres – développe alors une tonalité et un vocabulaire religieux : « *C'est un miracle* » ; « *semblable à un dieu* » ; « *comme un dieu* » ; « *des mains d'archange* » ; « *une ombrageuse divinité* »[1].

Le texte se découpe en courts paragraphes, qui parfois ne représentent qu'une seule phrase et ne sont pas sans évoquer les versets bibliques : « *Mais tu répands en nous un bonheur infiniment simple* »[1].

Le rythme suit un mouvement amplificatoire en passant d'une cadence binaire au début du texte à des périodes ternaires allongeant la phrase et les paragraphes qui gagnent en ampleur et par conséquent en majesté.

---

[1] *Terre des hommes* (chapitre VII-7), in *Oeuvres complètes I*, pp. 267-268 [242-243].

Le rythme binaire s'appuie notamment sur des parallélismes tels que : « *Il marche vers nous sur le sable, / comme un dieu sur la mer...* »[1], où l'impression de marche est accentuée par la répétition, située en fin de syntagme, de la préposition spatiale « *sur* » ; de même, dans l'expression « *Par un mouvement de son seul buste, / par la promenade de son seul regard* [...] »[1], le retour de l'adjectif « *seul* » – associé à la reprise de la même construction syntaxique – provoque un effet d'insistance. Enfin, l'opposition entre la forme négative et la forme positive de la tournure impersonnelle « *Il n'y a plus* [...]. / *Il y a* [...] » contribue également à souligner le caractère binaire de l'ensemble.

Mais le rythme s'accélère brusquement par la suppression des points de suspension et par l'exclamation « *L'eau !* », qui forme un paragraphe à soi seul.

L'expression adopte alors un mouvement ternaire qui – dans une invocation directement adressée à l'eau, à la seconde personne du singulier – donne au texte une allure d'incantation, en développant la triple négation « *tu n'as ni goût, ni couleur, ni arôme* »[1] et un triple superlatif (« *tu es la plus grande, tu es aussi la plus délicate, toi si pure* »)[1] ; le mouvement se poursuit ensuite par la triple anaphore « *on peut mourir* », qui revient comme un refrain, et il s'achève enfin sur la variation « *Tu n'acceptes point* [...], */ tu ne supportes point* [...], */ tu es une ombrageuse divinité...* »[1], qui, à une double négation, fait succéder une affirmation soulignée par des points de suspension qui donnent de l'emphase à la phrase.

Une ligne blanche détache la seconde partie de l'extrait – un peu plus courte – consacrée à la louange du « *Bédouin de Libye* », qui prend « *le visage de tous les hommes* » et devient l'incarnation de « *l'Homme* » – les majuscules marquant « *la noblesse* » de ce « *grand Seigneur* » – tandis que le propos devient une réflexion à valeur universelle dont les limites temporelles s'effacent (« *à jamais* ») et dont les limites spatiales s'élargissent « *au monde* » entier (dernier mot).

[1] *Terre des hommes* (chapitre VII-7), in *Oeuvres complètes I*, pp. 267-268 [242-243].

La fin de *Terre des hommes* occupe une place centrale chez Saint Exupéry dans le sens où non seulement elle clôture l'oeuvre qui jette les bases philosophiques de la pensée de l'auteur – ainsi que ses bases artistiques – mais aussi dans le sens où elle annonce la suite de cette oeuvre avec l'apparition d'un enfant aux cheveux blonds pareil au petit prince – « *Les petit princes des légendes n'étaient point différents de lui* »[1] – et avec la présence d'une rose dont il convient de prendre soin : ce passage s'avère donc être une charnière qui à la veille de la Seconde Guerre mondiale condense l'essence de la poétique de Saint Exupéry.

L'enfant est présenté comme une « *sorte de fruit doré* », « c*ette réussite de* ch*arme et de grâce* » qui endormi dans les bras de ses parents suscite l'attention : « *Ah ! quel adorable visage !* [...] *Je me pen*ch*ai sur ce front lisse, sur cette douce moue des lèvres, et je me dis : voici un visage de musicien, voici Mozart enfant, voici une belle promesse de la vie* »[1]. Les chuintantes et les allitérations des sifflantes sourdes [s] et sonores [z] – pareilles à une caresse sonore – évoquent ici la douceur de l'enfant au front lisse, qui se repose dans la paix du sommeil, et auquel la machine à emboutir va brutalement opposer sa violence aveugle : « *Mozart enfant sera marqué comme les autres par la machine à emboutir. Mozart fera ses plus hautes joies* [...] *dans la puanteur des cafés-concerts. Mozart est condamné* »[1]. L'allitération de la gutturale sourde [k] évoque ici le choc avec la machine à emboutir contre laquelle l'ange blond finira par s'écraser plus tard.

Saint Exupéry développe alors l'image de la rose, avec laquelle il va comparer l'enfant : « *Quand il naît par mutation dans les jardins une rose nouvelle, voilà tous les jardiniers qui s'émeuvent. On isole la rose, on cultive la rose, on la favorise. Mais il n'est point de jardiniers pour les hommes* »[1].

Cette formulation s'avère tout à fait remarquable :

« *On isole la Rose, / on cultive la Rose, / on la favoRise* »[1].

5 / 5 / 5

[1] *Terre des hommes* (chapitre VIII-4), in *Oeuvres complètes I*, pp. 284-285 [260-261]. Nous soulignons.

Il s'agit en effet d'une phrase formée de trois propositions de taille égale (cinq syllabes chacune) et dont la structure syntaxique est quasiment identique :

on + verbe au présent gnomique + nom / pronom (C.O.D.)

Mais c'est par le mélange des sonorités qu'elle comporte que cette phrase est si particulière. On constate tout d'abord une allitération de la sifflante sourde [s] ainsi qu'une allitération en [r] qui s'étendent sur toute la phrase ; on note aussi une assonance en [o] et une autre en [a], présentes dans chacune des trois propositions, ainsi que le retour de « *on* » et de « *la* » (article ou pronom) : ces multiples répétitions confèrent à cette phrase une unité sonore très régulière et achevée. Il y a donc un mélange des sons qui en réalité un énoncé homogène et mélodieux.

Mais si l'on examine plus attentivement la distribution des sons, on remarque alors que le dernier terme « *favorise* » regroupe toutes les sonorités présentes dans la phrase : on retrouve ainsi le [a] de « *la* », le [v] de « *cultive* », le [o] de « *rose* » et « *isole* », le [r] de « *rose* » et le morphème [iz] de « *isole* ».

« *Favorise* » reprend donc les sonorités des deux propositions précédentes, il les totalise et les synthétise : chaque son rappelle les mots qui précèdent et les récapitule en une seule et nouvelle unité ; « *favorise* » subsume les différents éléments du système conceptuel que forme la phrase. Il les réunit – tant sur le plan du son que du sens – sans pour autant en abolir les différences...

Au-delà de la mise en valeur discrète qu'ils permettent et qui souligne l'importance de certains propos, les procédés sonores rendent ainsi sensible la réalité évoquée et inscrivent alors le sacré dans le corps de la phrase qui l'incarne.

CONCLUSION

CONCLUSION

AINSI, si l'on considère l'horizon vers lequel tend l'écriture d'Antoine de Saint Exupéry, on constate – d'un point de vue purement générique d'abord – une évolution progressive vers la forme du poème. Nous avons alors postulé que cette évolution répondait aux préoccupations spirituelles de Saint Exupéry – inscrites implicitement dans les thèmes de l'amour pour *Courrier Sud*, de la nuit pour *Vol de nuit* ou encore du désert pour *Terre des hommes* par exemple – et cherché à vérifier cette hypothèse.

Dans cette perspective, on peut ainsi distinguer trois grands pôles chez Saint Exupéry : tout d'abord, un pôle romanesque qui regroupe ses oeuvres de jeunesse écrites dans un laps de temps assez resserré (*L'aviateur, Courrier Sud* et *Vol de nuit*) ; puis, après plusieurs années de silence littéraire, où Saint Exupéry se consacre plutôt au journalisme, un pôle narratif qui traduit un refus plus accentué de la forme romanesque et de la fiction et passe vers l'essai et le témoignage, parfois didactique, avec *Terre des hommes*, *Pilote de guerre* et *Lettre à un otage* ; enfin, rejetant complètement la narration, on trouve un discours plus proprement poétique, avec *Le Petit prince*, entre conte et mythe, et *Citadelle*, chant lyrique et sorte de testament spirituel posthume resté inachevé, à la fois qualifié de « ***Bible*** »[1] et de « ***poème*** »[2] par Saint Exupéry lui-même – texte articulant sacré et poésie et, plus précisément, tendant à réaliser le sacré par une approche poétique.

---

[1] *Correspondance* (« *Lettre à Pierre Chevrier* »), in *Oeuvres complètes II*, p. 944.
[2] Pierre CHEVRIER, *Saint Exupéry*, Paris, Gallimard, 1958, p. 90.

L'Aviateur paraît le 1er avril 1926 dans la revue *Le Navire d'argent*, grâce à Jean Prévost, secrétaire de rédaction, que Saint Exupéry a rencontré dans le salon que tient sa cousine Yvonne de Lestrange – fréquenté par le tout N.R.F. – et qui a été séduit par la vivacité avec laquelle Saint Exupéry raconte ses vols.

Cette première nouvelle a surtout attiré l'attention de la critique par son côté documentaire et le caractère alors novateur qu'il y avait à raconter – et à faire découvrir au lecteur – un voyage aérien, aspect qui apparaît aujourd'hui banal : *L'aviateur* développe ainsi en treize pages les impressions de vol de Bernis. On y distingue en germe l'opposition fondamentale et matricielle – entre monde aérien et monde terrestre – qui structurera l'ensemble de son oeuvre : Saint Exupéry oscille en permanence, d'une part, entre un désir de liberté et d'absolu que symbolise le vol, et, d'autre part, la tentation radicalement incompatible d'un univers domestique de paix mais également de vacuité et d'hypocrisie – contradiction majeure que *Courrier Sud* puis *Vol de nuit* vont chacun tenter de résoudre.

Courrier Sud, dont le titre vient de la poste pour Dakar qui s'appelait ainsi, constitue le premier – et peut-être le seul et unique – roman de Saint Exupéry.

Il comporte une double intrigue : le récit du vol de Jacques Bernis d'une part, qui va rejoindre le narrateur qui, à l'image de Saint Exupéry, l'attend dans le désert, et le récit de la vie de Jacques Bernis, fait par le narrateur en l'attendant.

Or ce point introduit une incohérence narrative au sein du récit. En effet, pour rester réaliste, le narrateur ne devrait raconter ici que ce qu'il lui est possible de savoir. Le récit est d'ailleurs présenté comme le témoignage d'un ami et il n'est nulle part question d'imaginer de tenter de reconstituer ce passé : le texte devrait donc respecter la vraisemblance et le savoir possible du narrateur. Mais les propos tenus par celui-ci excèdent le cadre de son savoir : il raconte des choses qu'il ne peut pas connaître (c'est ce que Gérard Genette appelle une « ***paralepse*** »)[1]. Saint Exupéry a introduit une seconde voix narrative dans le récit.

[1] Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, 1993.

Genette définit ce type de texte comme « *pluriel* » et « *polymodal* ».

En ce sens, *Courrier Sud* contient une pluralité de voix narratives et ce procédé permet en réalité à Saint Exupéry d'introduire différentes visions du monde qui sont radicalement incompatibles : d'un côté, une vision d'un monde domestique, stable et solidement enraciné, monde de Geneviève, centré sur l'image rassurante de la demeure et de la lampe ; de l'autre, l'appel du large et l'univers viril du pilote, univers de mouvement, de dynamisme et de dépassement de soi.

Courrier Sud est donc un roman polyphonique et dialogique, ce qui permet d'assurer la présentation de vérités contradictoires entre elles mais pas encore de les articuler les unes aux autres en un système conceptuel global.

Vol de nuit va opter pour une voie originale, afin de tenter de parvenir à actualiser le système conceptuel en nouant ces contradictions.

Vol de nuit est le premier grand succès de Saint Exupéry. Préfacé par un aîné prestigieux, Gide, il sera couronné par le Prix Fémina en 1931 et obtiendra l'insigne honneur de figurer, avec *Koenigsmark* de Benoit et *Les Clés du royaume* de Cronin, parmi les premiers titres de la collection « *Le livre de poche* » lancée le 9 février 1953 : il s'est vendu à plus de six millions d'exemplaires, depuis 1931.

Vol de nuit décrit l'héroïsme des premiers vols la nuit. Il ne s'agit toutefois pas d'un roman sur l'aviation mais d'un livre dont le thème principal est celui du sens de l'action : le destin des vols de nuit importe peu, *in fine*. C'est sur le sens du sacrifice de Fabien que se focalise le texte et, malgré la disparition et la mort des pilotes, le héros finit par se réaliser dans l'accomplissement de sa mission.

Vol de nuit se rapproche de la tragédie classique par maints aspects : respect de l'unité d'action (les vols de nuit), respect de l'unité de lieu (Buenos Aires et Rivière sont placés au centre d'une rose des vents) et de l'unité de temps (l'action se déroule sur une nuit et correspond à peu près au temps de la lecture).

Par ailleurs, *Vol de nuit* rejoint la tragédie dans le sens où la tension dramatique du récit ne s'appuie pas sur le suspens, sur la question de savoir si Fabien va échapper à la mort ou pas – mais sur le sens de son sacrifice.

Vol de nuit est la tragédie de Fabien : elle révèle sa grandeur et son panache, face au *fatum* et au destin qui lui est imposé conformément à la loi du genre.

Mais les personnages de *Vol de nuit* sont stylisés : leurs noms désignent tous un caractère et chaque personnage aura une fonction à l'image de son nom. Le caractère typique des personnages qui ne connaissent aucun déchirement intérieur rapproche alors *Vol de nuit* du monde de l'épopée – non seulement parce que l'histoire raconte une action grandiose, mais surtout parce que *Vol de nuit* présente un monde de certitudes, où Rivière ne doute à aucun moment (contrairement au monde romanesque qui est – par essence – problématique). *Vol de nuit* appartient à l'épopée, parce que ses interrogations ne font pas problème.

La seule contradiction qui traverse l'oeuvre – l'opposition entre Rivière, qui représente le monde aérien de l'action, et Madame Fabien, qui représente le monde du bonheur terrestre et domestique – est transférée à un autre niveau, celui de l'énonciation : la lutte entre la nuit et la lumière traduit l'opposition entre ces deux conceptions et la contradiction se déplace donc au niveau poétique.

Vol de nuit est un livre charnière dans l'oeuvre exupérienne, à la fois révélateur de la période romanesque et annonciateur de celle à venir : il comporte une action qui n'est pas une intrigue, les personnages qui y figurent n'évoluent pas et il ne tient donc de la période romanesque que par son caractère de fiction (Gide ne s'y était pas trompé en parlant dans sa préface de « *récit* » et non de roman)[1] ; il est charnière en ce qu'il effectue un passage, encore timide, du roman à la poésie et il annonce l'avenir en ce que son caractère épique ouvre sur la dimension collective que vont affirmer et incarner par la suite *Terre des hommes* et *Pilote de guerre* puis *Lettre à un otage*.

Avec *Terre des hommes*, Saint Exupéry inaugure une nouvelle période : celle du rejet de la fiction au profit du simple récit accompagné – à la manière des méditations de Rivière – d'une part de commentaire ; c'est la période de l'essai.

[1] André GIDE, Préface à *Vol de nuit* (édition de 1931), in *Oeuvres complètes I*, p. 962.

Terre des hommes confirme la renommée de Saint Exupéry : il sera couronné Livre du mois à sa sortie aux États-Unis, puis recevra le *National Book Award* à New-York en 1940. Ce livre, qui n'a rien d'un roman, obtient pourtant le Grand Prix du Roman de l'Académie française le 14 décembre 1939, choix qui apparaît bien paradoxal lorsque l'on sait qu'il s'agit en réalité – l'Aéropostale ayant fait faillite et Saint Exupéry étant alors devenu « *grand reporter* » – d'une espèce de recueil des articles de journaux Écrits durant ses huit années de silence littéraire, qui séparent *Vol de nuit* (1931) de *Terre des hommes* (1939) : « *Après ses deux premiers romans, je m'étais hasardé à lui dire : ''Pourquoi n'écririez-vous pas quelque chose qui ne serait pas un récit continu, mais une sorte de...''. Ici j'hésitais : ''... enfin comme un bouquet, une gerbe, sans tenir compte des lieux et du temps, le groupement en divers chapitres des sensations, des émotions, des réflexions de l'aviateur* [...]'' » explique ainsi Gide, selon Georges Pélissier[1].

Par certains aspects, *Terre des hommes* se rapproche d'un récit poétique : rédigé à la première personne du singulier, il s'agit d'un texte dont la structure s'apparente à une spirale et qui acquiert par là un caractère circulaire typique. La terre « *qui nous en apprend plus long sur nous que tous les livres* »[2] – et c'est la première phrase – occupe une place centrale dans le livre, et plus particulièrement le désert, où rayonne une présence : le décor ne constitue pas ici qu'un simple cadre mais devient une sorte de personnage et donne ainsi son unité à l'ouvrage.

Mais la visée universelle que Saint Exupéry entend donner à son propos rapproche plutôt *Terre des hommes* de la catégorie de l'essai et l'amène ainsi à refuser toute anecdote, tout exotisme ou pittoresque (pourtant présents dans les articles originaux), à gommer toute référence spatio-temporelle (il n'y a quasiment ni date, ni lieu) et à supprimer les noms propres pouvant contribuer à particulariser le texte – bref, tout dispositif fictionnel ou romanesque (pas d'intrigue).

Terre des hommes ne constitue d'ailleurs pas un récit linéaire, dans le sens où c'est une juxtaposition de récits – sans autre lien entre eux que thématique.

---

[1] Georges PELISSIER, *Les cinq visages de Saint Exupéry*, Paris, Flammarion, 1951, p. 68.
[2] *Terre des hommes* (Avant-propos), in *Oeuvres complètes I*, p. 171 [139].

Terre des hommes opère le passage du roman à l'essai dans le sens où la part de commentaire didactique prend le pas sur la narration : « *J'ai souhaité apporter autre chose qu'une fiction ou une simple collection de souvenirs* »[1].

L'étude de l'excipit – resté célèbre par sa formule « *Mozart assassiné* » – révèle ainsi comment la narration et la description sont mises au service de l'argumentation : le commentaire se nourrit des actions et des observations qu'il ordonne et qu'il commande, celles-ci prenant à leur tour des allures de commentaire par la portée symbolique qui les sous-tend.

Ce mouvement de refus du romanesque et de la fiction – voire du récit – va se retrouver accentué dans *Pilote de guerre*.

Constatant son audience exceptionnelle aux États-Unis – « *Mes livres, aux États-Unis, sont classés comme les plus lus, non seulement des livres français, mais des livres américains eux-mêmes. Je crois être le seul étranger à avoir jamais bénéficié d'une telle audience* » – et convaincu que les États-Unis finiront par intervenir contre les « *nazistes* » (comme l'on disait à l'époque), Saint Exupéry se lance dans la rédaction de *Pilote de guerre* – ou *Flight to Arras*, en anglais – afin de défendre l'honneur français et de montrer que la France n'a pas démérité : le livre se présente comme le récit d'une mission de grande reconnaissance effectuée sur Arras et s'enracine dans l'actualité immédiate, mais il s'accompagne d'une part grandissante de commentaire – d'un didactisme quelque peu indigeste.

Il faut préciser que – sous la pression de ses éditeurs – Saint Exupéry n'a pas disposé de tout le temps dont il aurait souhaité pour rédiger *Pilote de guerre* :

> « *Quelle est cette histoire de date ?* [...] *Si j'écris, je dois me demander : Que pensera-t-on de mon texte ? Que deviendra-t-il dans dix ans ? Et non : Qu'en pensera le 22 février un individu peut-être bigle et infantile, dont, de toute façon, je me fous éperdument.* [...]*Ou mon bouquin est bien et on le lira un jour – je me fous totalement de savoir quand –, ou bien il est zéro et ne peut bénéficier que d'un tumulte d'actualité – et je me fous complètement qu'on le lise.* [...] *Au nom de quel mythe dois-je me bâcler ?* [...] *Je n'ai même pas consacré huit mois à cette besogne. Ç'a été, pour moi, record de vitesse* »[2], note-t-il en janvier 1942 dans une lettre adressée à son traducteur Lewis Galantière, alors que le livre parait le 20 février.

---

[1] Alban CERISIER, *Cher Jean Renoir*, Paris, Gallimard, 1999.
[2] *Correspondance* (« *Lettre à Lewis Galantière* »), in *Oeuvres complètes II*, pp. 997-999.

Pilote de guerre apparaît dès lors comme un récit sacrifié sur l'autel de la raison commerciale : « *Dès son arrivée, il est harcelé par ses éditeurs, qui voudraient ''sortir'' un livre tandis que l'émotion publique ne s'est pas encore éteinte* »[1]. De fait, Saint Exupéry n'est guère satisfait de son texte et *Pilote de guerre* – enkysté d'un Credo final – peut être considéré, à certains égards, comme un échec faute de temps : « *Je n'ai pas réussi à dire ce que je voulais* »[2].

Pilote de guerre est également un récit du sacrifice : il se déroule effectivement en temps de guerre – période qui, selon Caillois, à l'instar de la fête, est un lieu privilégié de manifestation du sacré, par l'intermédiaire du sacrifice[3] : « *L'acte essentiel a reçu un nom. C'est le sacrifice* »[4] déclare alors Saint Exupéry.

C'est par le sacrifice – ou par sa participation à la guerre, si l'on préfère – que Saint Exupéry cherche à atteindre le sacré et s'inscrire dans la communauté. Le sacrifice est ce qui fonde la civilisation, cette civilisation dont *Pilote de guerre* entend préserver le patrimoine spirituel, qui relie les hommes les uns aux autres, en célébrant notamment tout au long du texte les grandes figures du génie français des arts et des sciences que sont Pascal, Renoir, Descartes ou encore Pasteur...

Enfin, la parole que déploie *Pilote de guerre* réalise le sacrifice de la narration au profit du commentaire et du didactisme. Ainsi l'incipit du livre introduit-il directement le lecteur dans la rêverie du narrateur, c'est-à-dire que l'interprétation est posée comme élément initial préexistant au récit qui en découle : l'analyse est passée avant la narration et lui a même donné naissance.

Récit sacrifié, récit du sacrifice et sacrifice du récit, *Pilote de guerre* s'affirme comme une oeuvre charnière dans le sens où Saint Exupéry quitte définitivement le pôle narratif et constate en même temps l'échec du commentaire – qui ne parvient pas à nouer les éléments épars de « *la France* [...] *défaite* »[5] en un système conceptuel cohérent et unifié – qu'il n'a plus de langage à proposer, apte à absorber les contradictions situées au niveau de l'énoncé.

---

[1] Pierre CHEVRIER, *Saint Exupéry*, Paris, Gallimard, 1958, p. 65.
[2] Paule BOUNIN, « *Notice* de *Pilote de guerre* », in *Oeuvres complètes II*, p. 1318.
[3] Roger CAILLOIS, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, « *collection folio plus* », 1950.
[4] *Pilote de guerre* (chapitre XXVII), in *Oeuvres complètes II*, p. 221 [377].
[5] *Pilote de guerre* (chapitre XVII), in *Oeuvres complètes II*, p. 176 [330].

Incapable de les réunir au plan de l'énonciation, Saint Exupéry va évoluer vers un style plus poétique. ***Lettre à un otage*** est remarquable en ce que, à mi chemin entre l'un et l'autre, ce texte réalise ce passage entre didactisme et poésie.

Contrairement à ce qu'une approche naïve du titre pourrait laisser croire, ***Lettre à un otage*** – d'abord intitulée ***Lettre à un ami*** puis ***Lettre à Léon Werth*** – n'appartient nullement au genre épistolaire : il s'agit en réalité – à l'origine – d'un projet de préface à ***Trente-trois jours*** de Léon Werth, récit sur l'exode qui ne paraîtra pas du vivant de Saint Exupéry – ce qui entraînera la publication de ***Lettre à un otage*** de façon autonome en juin 1943.

À travers l'évocation du Portugal et de Lisbonne au bonheur triste et factice, l'évocation du Sahara où l'amitié est présentée comme une réponse à ce désespoir, la célébration du déjeuner de Fleurville, « ***fête éternelle*** »[1] et moment de pur bonheur passé en compagnie de l'ami, exaltant une certaine « ***qualité du plaisir*** »[2] et des relations humaines (« ***Il était un ami, tout simplement*** »)[2], à travers le récit de sa capture par un groupe d'anarchistes durant la guerre civile espagnole et l'échange d'un sourire avec ses ravisseurs, à travers une dénonciation du nazisme, « ***tyrannie totalitaire*** »[2] qui nie « ***le respect de l'homme*** »[3] et « ***cette qualité de la joie*** »[3] qu'est le sourire et enfin à travers un chapitre de conclusion sur la force de l'amitié qui ouvre le texte sur une dimension universelle, Saint Exupéry développe un « ***poème du sourire*** »[3] – selon l'expression de Michel Quesnel.

Il s'agit plus précisément d'une variation autour du sourire, autour de différents types de sourires qui apparaissent alors comme images servant de substitut à un ensemble de notions philosophiques telles qu'une « ***certaine qualité des relations humaines*** »[4] et assez indéfinissables ; mais le sourire ne recoupe pas ici exactement les concepts : il les module et c'est par cette imprécision créatrice qu'il ajoute une dimension poétique à une réflexion à l'origine abstraite.

---

[1] ***Lettre à un otage*** (chapitre III), in ***Oeuvres complètes II***, p. 96 [397].
[2] ***Lettre à un otage*** (chapitre V), in ***Oeuvres complètes II***, p. 101 [402].
[3] QUESNEL, « ***À propos de*** Lettre à un otage », in ***Cahier Saint Exupéry***, N° II, Paris, N.R.F., 1981
[4] ***Lettre à un otage*** (chapitre V), in ***Oeuvres complètes II***, p. 102 [403].

Ainsi la cinquième partie constitue-t-elle en réalité un développement qui, tout en ayant sa logique propre, récapitule l'ensemble des passages précédents par un subtil jeu d'échos et donne alors au texte une dimension musicale : au-delà d'un jeu de références internes et de correspondances intellectuelles d'ailleurs, l'écriture de *Lettre à un otage* s'appuie sur les sonorités et développe un rythme incantatoire avec certains mots qui reviennent comme une litanie et des répétitions autour desquelles se jouent des variations musicales qui donnent alors au texte une allure de véritable « *poème symphonique* »[1].

Au final, cette *Lettre à un otage* adressée à l'origine à son ami Léon Werth – auteur alors en vogue et que Saint Exupéry considérait comme un modèle – nous renseigne sur la conception que Saint Exupéry pouvait se faire de l'écrivain et de l'écriture : il y développe ainsi une réflexion esthétique qui aboutit à faire de *Lettre à un otage* un art poétique, où il affirme notamment qu'il convient de « *ne pas se cantonner à la langue de la connaissance* » – ce qui marque son éloignement du langage abstrait et didactique au profit d'une expression et d'un style plus poétiques, dont *Lettre à un otage* est à la fois le programme et la réalisation.

Le Petit Prince correspond à une commande de son éditeur américain, Curtice Hitchcock, qui souhaitait que Saint Exupéry réalise un « *conte de Noël* »[2].

Mais un examen plus approfondi révèle que le statut générique du *Petit Prince* s'avère en réalité plus problématique. En effet, sous une apparence de conte, que le titre même – qui s'inscrit dans la tradition littéraire de celui-ci – semble porter, par exemple, on découvre un fonctionnement d'un autre type : Saint Exupéry n'était d'ailleurs pas loin de le reconnaître lui-même quand il déclare notamment qu'il aurait « *aimé commencer cette histoire à la façon des contes de fées* [et] *dire : ''Il était une fois un petit prince* [...]*''* »[3] et constate ainsi que *Le Petit Prince* – qui s'achève dans le chagrin (« *Ne me laissez pas tellement triste* ») – ne répond pas aux règles canoniques du conte merveilleux.

---

[1] Françoise GERBOD, « Notice de *Lettre à un otage* », in *Oeuvres complètes II*, p. 1263 et 1275
[2] Denis BOISSIER, « *Saint Exupéry et Tristan Derème : l'origine du* Petit Prince », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, N°4, juillet-août 1997, pp. 622-648.
[3] *Le Petit Prince* (chapitre IV), in *Oeuvres complètes II*, p. 246 [422].

Plus fondamentalement, la dynamique du *Petit Prince* ne respecte pas les structures des schémas actantiel et narratif : le petit prince ne cherche rien ; il n'y a donc pas de quête. Cette absence d'intrigue et de trame narrative – qui fait que « *Le texte affiche ainsi son absence de nécessité* »[1] – réalise alors une étape supplémentaire dans l'abandon du récit et de la narration.

Par ailleurs, *Le Petit Prince* s'inscrit également, dans une certaine mesure, dans une perspective mythique en ce qu'il s'intéresse à ce que l'amitié, l'amour et la mort peuvent avoir d'universel et en ce qu'il se déroule à la fois dans un temps primordial achronique et dans un lieu utopique, si l'on peut dire (le désert) ; *Le Petit Prince* prend dès lors des dimensions cosmiques.

Cette forme hybride – entre conte et mythe – explique probablement le succès mondial du *Petit Prince*, une des meilleures ventes aujourd'hui encore : la part de conte s'adresse ainsi aux enfants, tandis que la part de mythe s'adresse aux adultes, ou plutôt – indépendamment de l'âge – à la part enfantine et à la part adulte qui est en chacun de nous. L'ambiguïté générique de ce « *conte pour adultes* »[2] s'avérerait donc être l'une des clefs du rayonnement universel du *Petit Prince* qui se donne ainsi les moyens de toucher tous les types de publics, parce qu'il peut se lire à différents niveaux et offre une richesse insoupçonnée.

Le statut de *Citadelle* s'avère problématique dans le sens où il s'agit d'un livre inachevé à la mort de l'écrivain et resté à l'état de brouillon : « *Je n'aurai jamais fini... C'est mon oeuvre posthume* »[3] affirmait d'ailleurs l'auteur à ce sujet. *Citadelle* se présente ainsi comme un ensemble disparate de 985 pages dactylographiées, matériau en vrac où Saint Exupéry marque régulièrement en marges « *Note(s) pour plus tard* »[4]. Pour autant, *Citadelle* représente à soi seul un nombre de pages plus important que celui des tous les autres livres réunis ou, si l'on préfère, plus de la moitié de l'oeuvre complète de Saint Exupéry.

---

[1] Michel AUTRAND, « *Notice* du *Petit Prince* », in *Oeuvres complètes II*, p. 1348.
[2] Curtis CATE, *Saint Exupéry*, Paris, Grasset, 1974.
[3] *Citadelle*, Paris, Gallimard, « *collection folio* » (nouvelle édition), 1958, p. 9.
[4] *Citadelle* (chapitres CXIV, CXVI, CXXI), in *Oeuvres complètes II*, pp. 609, 612, 621.

Il apparaît donc difficile de ne pas en tenir compte, d'autant plus que – tant sur un plan chronologique qu'esthétique – *Citadelle* marque un aboutissement de la réflexion exupérienne. Il convient donc de ne pas négliger ce livre, tout en gardant toujours présent à l'esprit qu'il s'agit d'un texte dont l'établissement s'est avéré difficile et d'un texte qui, de surcroît, n'était pas destiné à la publication – dans cet état, du moins.

Citadelle n'apparaît pas comme un livre composé : il n'y a pas d'intrigue ou même de narration linéaire mais une succession d'autant de tableaux qu'il y a de chapitres ; ce n'est donc pas un récit, il y a un refus de la parole narrative – Saint Exupéry parlait d'ailleurs de « *poème* »[1] – et il s'agit plutôt d'une vaste méditation à la structure éclatée, déconstruite, méditation parcourue d'images, de fables, d'anecdotes, de paraboles, d'apologues et traversée par un souffle lyrique.

Seule l'unité de ton du chant central du récitant maintient une certaine continuité dans l'oeuvre : *Citadelle* – dont le cadre se situe dans le désert – est en effet constitué du discours d'un seigneur berbère qui raconte – dans un style oral qui s'inscrit dans la plus pure tradition du monde arabe dont Saint Exupéry était fin connaisseur – son expérience du gouvernement des hommes et dévoile la sagesse qu'il a ainsi accumulée : « *Seul compte pour l'homme le sens des choses* »[2].

Citadelle s'affiche comme un chant lyrique d'inspiration biblique.

On trouve ainsi de nombreux emprunts à la Bible – qui sert ici de véritable matrice – mais l'écriture elle-même se teinte d'une certaine coloration biblique, dans le sens où par l'allongement des phrases, par le rythme lent et solennel du texte, par l'accumulation du présentatif de mise en relief « *celui-là qui* », par l'utilisation parataxique de la conjonction de coordination « *car* », qui devient ainsi une cheville lyrique, ou encore par un usage régulier de la répétition, *Citadelle* rejoint une esthétique biblique et son style majestueux.

---

[1] Pierre CHEVRIER, *Saint Exupéry*, Paris, Gallimard, 1958, p. 90.
[2] *Citadelle* (chapitre XI), in *Oeuvres complètes II*, p. 405 [548].

Tandis qu'il s'éloignait de l'esprit du christianisme, Saint Exupéry semble en avoir en revanche conservé un certain goût de la lettre et intègre cette esthétique à son texte ; *Citadelle* devient ainsi le lieu d'épanouissement d'un nouveau langage entendu comme manifestation du sacré, dont la lecture est « *marche vers Dieu qui seule peut te satisfaire car de signes en signes tu L'atteindras* [...] *Lui le sens du livre dont j'ai dit les mots* »[1]. *Citadelle* quitte la narration au profit d'une parole recentrée sur elle-même : la tournure biblique de *Citadelle* témoigne de ce souci de redonner toute sa place au langage ; c'est une célébration de la Parole.

Or Saint Exupéry développe une conception du sacré qui s'avère radicalement opposée aux conceptions traditionnelles : contrairement à la vision d'un sacré comme transcendance qui descend sur terre et fait de la réalité une émanation de nature inférieure, Saint Exupéry voit dans le sacré une construction humaine – et non un Absolu – et une création poétique permettant à chaque homme de s'élever vers un niveau supérieur grâce au recours à un langage tout autre.

En effet, la conception qu'a Saint Exupéry du sacré plonge ses racines chez Nietzsche pour qui le dépassement de l'individu et la réalisation de l'homme en un surhomme – que Saint Exupéry nomme Homme – passe par son élévation vers un niveau supérieur, grâce à la discipline et la ferveur inculquées par le chef.

Ce niveau supérieur de mode d'être au monde qu'il convient d'atteindre – que l'on pourrait également qualifier de préoccupation spirituelle – rejoint alors la réflexion platonicienne sur la réalité idéale qui se cache derrière les apparences – à la façon de l'éléphant caché par le boa dans *Le Petit Prince* par exemple : c'est ce que Saint Exupéry appelle « *le sens des choses* »[2].

Cependant – à la différence du platonisme – cette réalité supérieure n'est pas donnée mais construite : il ne s'agit pas d'une Vérité en soi ou d'un Absolu préexistant, mais d'une création d'ordre intellectuel, d'une opération de l'esprit. Dieu naît du désir de lui qu'a l'homme : c'est la démarche consistant à le chercher qui le crée ; c'est l'invention de Dieu qui lui permet en quelque sorte d'exister...

---

[1] *Citadelle* (chapitre CLXXVII), in *Oeuvres complètes II*, p. 726 [880].
[2] *Citadelle* (chapitre III), in *Oeuvres complètes II*, p. 378 [520].

Ainsi, mouvement vers le sacré et sacré se confondent – dans le sens où c'est l'élan créateur et la démarche qui rendent réels et réalisent le sacré et Dieu. Le sacré perd alors son caractère transcendantal et toute dimension verticale.

Loin d'un Absolu immuable et éternel, Saint Exupéry emprunte donc un vocable religieux – Dieu – pour désigner un Absolu en réalité relatif à l'homme et qui n'a pas grand rapport avec la religion : nous avons montré qu'il se rapproche par là du pragmatisme de James, introduit et vulgarisé en France par Bergson.

Le critérium de la Vérité devient alors son utilité pratique et celle-ci se voit subordonnée à l'action qui donne sens aux choses. L'action n'est pas un moyen mais un but en soi, puisque c'est la démarche qui crée le sacré – et non le sacré qui détermine la démarche : « ***seule compte la démarche*** »[1] ; en ce sens, l'existence passe avant l'essence, l'existence devient l'essence et c'est pourquoi la pensée de Saint Exupéry a pu parfois être annexée par le courant existentialiste, qui y a vu un précurseur d'une « ***littérature du travail et de l'outil*** »[2].

Mais cette interprétation s'avère réductrice en ce qu'elle provient d'une mauvaise compréhension de la notion d'action chez Saint Exupéry. En effet, au terme d'***action***, Saint Exupéry préfère souvent ceux d'***oeuvre*** ou d'***échange*** – qu'il emploie d'ailleurs comme des synonymes. L'action permet de s'échanger contre l'oeuvre créée et d'échapper ainsi à son destin tragique et à la mort par son inscription dans l'oeuvre (« ***Je respecte d'abord ce qui dure plus que les hommes*** »)[3]. Mais il ne s'agit pas de tomber dans de faux échanges, ni de confondre échange et possession, à l'image du vaniteux et du businessman du ***Petit Prince*** par exemple. Le véritable échange est sacrifice qui permet de s'inscrire dans la communauté : « ***L'acte essentiel a reçu un nom. C'est le sacrifice*** »[4]. Saint Exupéry opère dès lors une distinction entre suicide et sacrifice, le premier consistant précisément à se retrancher de la communauté et apparaissant comme une parodie de sacrifice, tandis que le second est don et donne en retour accès à plus grand que soi.

---

[1] ***Citadelle*** (chapitre XLIX), in ***Oeuvres complètes II***, p. 490 [636].
[2] Jean-Paul SARTRE, ***Situations II***, Paris, Gallimard, 1948, p. 326.
[3] ***Citadelle*** (chapitre VI), in ***Oeuvres complètes II***, p. 386 [529].
[4] ***Pilote de guerre*** (chapitre XXVII), in ***Oeuvres complètes II***, p. 221 [377].

Le sacrifice permet d'accéder au sacré ; l'action est donc elle-même orientée par la communauté et ne peut se comprendre que dans un cadre collectif : le sacré s'inscrit donc dans la dimension horizontale de la communauté. Le dépassement de l'individu vers un niveau de conscience supérieur ne prend de sens que dans un cadre collectif où les hommes se sentent responsables les uns des autres.

La *communauté* – que Saint Exupéry appelle aussi *civilisation* ou *Empire* – se définit par le patrimoine spirituel qui relie les hommes entre eux. Contre la menace du règne de la masse qui fait primer la quantité sur la qualité spirituelle du groupe et qui juxtapose les individus au lieu de les relier les uns aux autres, d'une part, et contre le danger de la désunion et de la division, d'autre part, qui minent la communauté, à l'image, selon lui, du sectarisme gaulliste et de son idéologie partisane, Saint Exupéry cherche un principe unificateur – Dieu – comme « *clef de voûte et commune mesure* » de la communauté[1].

Dieu devient donc un simple principe heuristique, une incarnation pédagogique commode d'une abstraction compliquée chez un homme d'ailleurs athée. Dieu est la notion féconde et laïque qui organise le monde et sert ainsi de repère : il s'agit d'un langage à caractère religieux mais vidé de toute religiosité – le sacré atteignant alors ici le niveau zéro de la transcendance.

Dieu représente la Vérité parfaite et globale, somme des vérités partielles, provisoires et relatives. Saint Exupéry rejoint ici Hegel, pour qui l'erreur n'est pas l'inverse et le négatif de la vérité, mais une vérité particulière et incomplète : l'erreur est une vérité à courte vue, tandis que la Vérité suprême est totalité qui englobe l'ensemble des points de vue. Dieu est donc l'élément ultime qui noue en gerbe toutes les vérités inférieures, c'est-à-dire limitées. Il s'agit pour Saint Exupéry d'arriver à les formuler en « *système conceptuel* ».

---

[1] *Citadelle* (chapitre CLVI), in *Oeuvres complètes II*, p. 685 [837].

Mais le sacré n'est pas un point de vue privilégié qui réunit les diverses vérités particulières et qui supprime les contradictions – qui restent irréductibles. Il ne s'agit ni de les nier, ni de réaliser une synthèse, ni de les dépasser pour atteindre l'universel mais de les *articuler* : le système conceptuel est ainsi la structure intellectuelle organisant la coexistence de contradictions inconciliables tout en restant pourtant cohérente – à l'image de l'arbre dont Saint Exupéry développe la symbolique et qui parvient à combiner, englober et agencer en son sein – bref, à subsumer – des éléments épars et radicalement opposés.

La difficulté consiste donc à arriver à trouver une formulation « *qui absorbe, sans en rien refuser,* [toutes les] *vérités à la fois* » et de parvenir à créer un langage qui puisse articuler ces contradictions : « *Quand les vérités sont évidentes et absolument contradictoires, tu ne peux rien, sinon changer ton langage* »[1].

Le poème se déploie comme un réseau et a pour but de convertir le lecteur en lui proposant sa structure propre et en le situant à un certain point de vue d'où voir le monde sous un autre angle ; le poème permet de faire coexister différentes vérités sans les mélanger ni les dépasser, mais en les reliant et en les articulant. Le sacré s'incarne alors et surgit dans cette formulation par le langage du système conceptuel : le langage acquiert ainsi une valeur performative, « *Car Dieu d'abord est sens de ton langage et ton langage s'il prend sens te montre Dieu* »[2].

Dire le système conceptuel, c'est donc le réaliser et le faire advenir. Dire le système conceptuel, c'est atteindre le sacré. Saint Exupéry découvre alors la nécessité de « *fonder ce nouveau langage qui absorbera les contradictions* »[3] – non un langage ordinaire mais un langage qui s'oppose à la langue courante, c'est-à-dire par définition un langage poétique : « *Je crois tellement fort à la vérité de la poésie* », affirme-t-il dans ses *Carnets*[4].

Si l'on considère la phrase dans sa dimension poétique et stylistique, comment fonctionne-t-elle en tant qu'art du langage parvenant à réaliser le sacré ?

---

[1] *Citadelle* (chapitre CXXII), in *Oeuvres complètes II*, p. 623 [774].
[2] *Citadelle* (chapitre LXXXIII), in *Oeuvres complètes II*, p. 553 [701].
[3] *Citadelle* (chapitre XXII), in *Oeuvres complètes II*, pp. 441-442 [586].
[4] *Carnets* (III-114), in *Oeuvres complètes I*, p. 578.

La Parole poétique s'oppose au langage habituel, courant et ordinaire, qui s'avère selon Saint Exupéry « *source de malentendus* »[1].

Ce dernier, au cours d'une violente polémique avec ses amies Renée et Laure de Saussine, critique ainsi l'usage malhonnête du langage que peut faire un Pirandello – dans lequel il voit un anti-modèle et auquel il oppose l'usage plus loyal d'un Ibsen par exemple. De même critique-t-il Giraudoux qui, selon lui, se sert du langage pour se faire valoir au lieu de servir le langage et de le faire valoir. Mais il s'agit d'une critique de surface – celle d'un mauvais emploi du langage – non d'une critique du langage en soi. Saint Exupéry approfondit alors sa critique.

Dans la lignée de Bergson, Saint Exupéry dénonce l'imperfection du langage – qu'il désigne sous le terme de « *litige* » (dans *Citadelle* notamment) ; le mot n'est qu'une étiquette posée sur les choses que le langage ne parvient pas à saisir et qu'il ne fait que signifier : l'essentiel est « *informulable par les mots* »[2].

Cette défiance vis-à-vis « *des artifices du langage* »[3] le conduit à affirmer préférer écrire « *un hymne au silence* »[4] – « *Lequel est seul signe de la qualité* »[5] : certains critiques se sont arrêtés à cet aspect et ont conclu à un aveu d'échec. Mais force est de constater que Saint Exupéry a pourtant continué à écrire. En réalité, le malentendu vient de ce que Saint Exupéry emploie indifféremment le terme de « *langage* » et qu'il n'opère que rarement la distinction entre le « *vieux langage* [qui] *s'est usé* »[6] et le « *nouveau langage* »[7] qu'il convient de créer.

Si Saint Exupéry opère une critique radicale du langage, il ne se résigne pas pour autant à se taire : « *les obscurités de mon style comme la contradiction de mes énoncés n'étaient point conséquences d'une caution incertaine ou contradictoire ou confuse mais d'un mauvais travail dans l'usage des mots* »[8].

---

[1] *Le Petit Prince* (chapitre XXI), in *Oeuvres complètes II*, p. 295 [471].
[2] *Lettre à un otage* (chapitre III), in *Oeuvres complètes II*, p. 96 [585].
[3] *Citadelle* (chapitre XVII), in *Oeuvres complètes II*, p. 422 [566].
[4] *Citadelle* (chapitre XXXIX), in *Oeuvres complètes II*, p. 473 [619].
[5] *Citadelle* (chapitre CXLIX), in *Oeuvres complètes II*, p. 671 [823].
[6] *Citadelle* (chapitre XIII), in *Oeuvres complètes II*, p. 413 [556].
[7] *Carnets* (I-60), in *Oeuvres complètes I*, p. 469
[8] *Citadelle* (chapitre CXI), in *Oeuvres complètes II*, p. 603 [753].

C'est donc au langage usuel et habituel que Saint Exupéry songe lorsqu'il le déclare foncièrement inapte ; il convient alors de recourir à une langue autre que la langue courante – celle-ci étant en réalité perfectible par le travail du style : « *c'est la qualité de ton style qui garantira seule la qualité de tes démarches* »[1].

Pour Saint Exupéry, des mots les plus ordinaires et les plus quelconques, le poète peut faire jaillir l'émotion la plus intense par un emploi inventif – la mise en relation des mots : c'est ce qu'il appelle « *l'opération divine* » du style[2].

Cette « *qualité du style* » tant recherchée par Saint Exupéry s'est formée au contact de deux grandes figures : Gide, d'une part, qui apparaît comme une sorte d'aîné et de mentor et Breton, d'autre part, qui fait office d'anti-modèle – et dont nous avons mis en évidence le rejet très net de la part de Saint Exupéry.

Au-delà des influences de la Bible et de Nietzsche que nous avons déjà évoquées, au-delà des lectures passionnées de Baudelaire, de Jules Verne aussi, Saint Exupéry est marqué par Gide qu'il rencontre au printemps 1929 dans le salon de sa cousine Yvonne de Lestrange, chez qui se retrouve régulièrement toute la N.R.F. (de Gide à Drieu la Rochelle en passant par Ramon Fernandez).

D'un point de vue littéraire, le style de *Courrier Sud* s'inspire fortement de celui des *Nourritures terrestres*, pour lequel Saint Exupéry professait son admiration[3]. Avec *Vol de nuit*, Saint Exupéry acquiert un style plus propre et personnel tandis que la présence de Gide n'est plus perceptible que par la préface qu'il proposa de rédiger de lui-même. L'influence de Gide se retrouve encore une fois dans la construction de *Terre des hommes*, puisqu'il lui conseille d'adopter une structure pareille à une « *gerbe* ». Gide lui rendra enfin hommage dans une plaquette parue en 1951 qui célèbre tant l'aviateur que l'écrivain[4].

---

[1] *Citadelle* (chapitre CXLIX), in *Oeuvres complètes II*, p. 670 [822].
[2] *Citadelle* (chapitre LXXXIV), in *Oeuvres complètes II*, p. 556 [705].
[3] *Correspondance* (« *Lettre à Yvonne de Lestrange* »), in *Oeuvres complètes II*, p. 879.
[4] André GIDE, *Antoine de Saint Exupéry*, Liège, Aelberts, 1951.

Mais l'influence du surréalisme s'avérera bien plus importante que celle de Gide sur Saint Exupéry. En effet, à l'époque, triomphent le surréalisme et Breton contre lesquels Saint Exupéry va construire son esthétique par réaction. Le surréalisme servira de contre-modèle à Saint Exupéry, car tout l'en éloigne : d'une part, des raisons d'ordre personnel et plus ou moins mondaines, comme l'illustrent ses rapports ambigus puis sa querelle avec le « *pape du surréalisme* » qu'est Breton et à qui il reproche notamment son intolérance absolue ; des raisons d'ordre esthétique portant sur sa conception de la langue, d'autre part.

En ce qui concerne ce dernier point, Saint Exupéry critique le goût des effets que recherche Breton selon lui : « *Breton confond le secret avec les rébus apparents. Si j'ai un secret, je le cache. Si je veux étonner, si je suis vaniteux, si, faute de vie intérieure et d'orgueil, je me juge selon l'effet que je produis, alors j'invente un laborieux petit rébus et je le montre* »[1] note-t-il ainsi.

Or cette conception de l'art comme anticonformisme systématique fait courir un grand danger à la langue : en effet, « *De chercher ainsi à te surprendre par le léger pouvoir de choc de l'inhabituel* [...] *si* [...] *je fais appel à quoi que ce soit d'incohérent et d'inattendu, de m'agiter ainsi je ne suis que pillard et je tire mon bruit de la destruction car, certes, à la seconde audience* [...] *tu ne t'étonneras plus de rien* »[2]. Saint Exupéry considère que Breton pille la langue.

Au contraire, Saint Exupéry valorisera la pureté et la rectitude de la langue, au point de refuser d'apprendre l'anglais de peur d'abîmer son écriture : « *Il savait peu l'anglais et se défendait d'en accroître sa connaissance. ''Un écrivain français, écrira-t-il, ne doit pas gâter sa langue''...* »[3] affirme ainsi Delgove. Et Renoir confirme ce point : « *Il allait jusqu'à refuser d'apprendre l'anglais, disant qu'il avait déjà bien du mal à connaître le français* »[4].

---

[1] *Carnets* (I-292), in *Oeuvres complètes I*, p. 513.
[2] *Citadelle* (chapitre CI), in *Oeuvres complètes II*, p. 581 [730].
[3] *La Vie mancelle*, N° 120, décembre 1971.
[4] Jean RENOIR, *Ma vie et mes films*, Paris, Flammarion, 1974.

Le refus du surréalisme ne s'arrête pas là cependant : Saint Exupéry va surtout construire et développer une théorie de l'image à l'exact opposé de celle que propose le surréalisme qui l'envisage comme un choc produit par la juxtaposition d'éléments opposés duquel jaillit l'étincelle poétique.

Au contraire, Saint Exupéry voit dans l'image la réunion de deux contraires qui réalise le système conceptuel : « *l'image analogique se fonde sur la faculté à former synthèse, à réunir les diverses parties d'un tout* »[1]. L'image tire sa valeur non pas de l'un ou de l'autre des deux éléments conjugués pour la former, mais de l'univers nouveau qu'ils parviennent à créer. Ainsi, l'image de la rose comme « *fête un peu mélancolique* »[2] englobe à la fois l'éclosion et l'état de la fleur qui se fane : il s'agit ici de la réunion de différents états en un seul univers qui fédère, unifie et subsume ces différents états.

Surgie des profondeurs de l'inconscient, l'image est « *piège* » et « *civilisation où je t'enferme* »[3] : l'image révèle un ensemble de rapports, une structure de relations et affirme par là sa supériorité face au concept.

C'est pourquoi Saint Exupéry choisit très souvent d'associer des images aux développements didactiques dans le sens où ces dernières en éclairent les enjeux et perspectives, en complètent et en précisent le sens.

L'image prolonge en effet et commente le concept. Mais il ne s'agit pas d'une reformulation du concept sous une forme poétique, d'une répétition : l'image ne se contente pas de préciser le concept, elle le module. L'image permet de corriger l'imprécision propre à l'abstraction (qui est une généralisation).

Il y a donc une approximation progressive au plan de l'image par rapport à une fixation à peu près définitive de l'énoncé conceptuel qu'elle corrige – car l'image n'est jamais close sur elle-même mais doit se comprendre par rapport au décalage qu'elle introduit vis-à-vis du concept qu'elle complète.

L'image renvoie aussi aux dessins du *Petit Prince*, qui n'avaient encore pas fait l'objet d'étude à part entière et notamment dans leur rapport avec le texte.

---

1 *Carnets* (I-300), in *Oeuvres complètes I*, p. 516.
2 *Correspondance* (« *Lettre à Pierre Chevrier* »), in *Oeuvres complètes II*, p. 939.

Au-delà d'un rôle informatif et pédagogique qui consiste notamment à expliciter le texte et à soutenir attention du jeune lecteur, les images acquièrent une importance qui leur permet de dépasser le statut de décor et de simple illustration : ainsi, dès le début, le texte s'ouvre-t-il d'abord sur un dessin. Les mots ne viennent qu'ensuite et apparaissent en dessous comme une légende : « *Voilà la copie du dessin* »[1]. C'est le texte qui illustre les dessins et non l'inverse ! Le texte ne cesse d'ailleurs d'y faire référence, par exemple : « *Voilà le meilleur portrait que, plus tard, j'ai réussi à faire de lui* » (et nulle part le texte n'offre la description du petit prince, seul le dessin permet de se le représenter)[2].

Un renversement semble donc s'être opéré : les dessins ont pris la place du texte et le texte se retrouve à la place des dessins...

Mais le statut des dessins s'avère cependant ambigu dans le sens où le narrateur recommande d'aller au-delà des dessins et d'en dépasser le sens immédiat : « *Ça, c'est la caisse. Le mouton que tu veux est dedans* »[3].

Il est donc sans cesse rappelé au lecteur l'effort qui est attendu de lui – à savoir dépasser le caractère maladroit et imparfait de l'image dessinée par le narrateur : ce que doit voir le lecteur, ce n'est pas ce qui est immédiatement représenté dans le sens où « *l'essentiel est invisible pour les yeux* »[4].

Les dessins à eux seuls ne suffisent pas, il faut qu'ils soient orientés à leur tour par le texte : on ne pourrait d'ailleurs pas comprendre l'histoire avec les seuls dessins ; ils ont besoin d'être interprétés et opèrent donc un retour au texte.

Le titre se fait ainsi calligramme et représente l'univers enfantin du petit prince : il réalise l'alliance parfaite entre texte et image, où forme du dessin et sens du texte se combinent, se complètent et s'enrichissent mutuellement.

---

[3] *Citadelle* (chapitre CXXXVI), in *Oeuvres complètes II*, pp. 648 [799-800].
[1] *Le Petit Prince* (chapitre I), in *Oeuvres complètes II*, p. 235 [411].
[2] *Le Petit Prince* (chapitre II), in *Oeuvres complètes II*, pp. 238-239 [414].
[3] *Le Petit Prince* (chapitre II), in *Oeuvres complètes II*, p. 240 [416].
[4] *Le Petit Prince* (chapitre XXI), in *Oeuvres complètes II*, p. 298 [474].

Il s'établit dès lors une sorte de dialogue entre le texte et les dessins : le texte est à la fois commentaire et émanation du dessin, le texte va vers le dessin autant qu'il en vient, il lui préexiste et en découle en même temps ; quant aux images, elles sont illustrées par le texte et illustration de celui-ci.

Un double mouvement inversé s'instaure alors : le texte renvoie aux dessins et les dessins renvoient au texte ; ce phénomène de va-et-vient leur permet de se compléter l'un l'autre : à la lecture linéaire et analytique se superpose le dessin, qui se présente comme une saisie d'ensemble, immédiate et synthétique.

Si l'on récapitule, le mode de fonctionnement du dessin apparaît donc ici similaire à celui de l'image poétique située dans le corps du texte, dans le sens où, consciemment ou pas, Saint Exupéry développe le caractère poétique non dans l'image ou le dessin lui-même mais dans la reformulation et le décalage éventuel qui est alors créé avec l'énoncé conceptuel ou textuel.

Notre étude de l'image a également porté sur l'image en mouvement, ou l'écriture cinématographique – qui n'avait jamais été analysée jusqu'à présent.

Nous nous sommes ici essentiellement intéressé à *Anne-Marie* – réalisé par Raymond Bernard en 1935 – parce que c'est le film dans lequel Saint Exupéry s'est le plus impliqué : il a ainsi spécialement écrit un scénario pour le cinéma – ce n'est pas une adaptation d'un de ses livres – et s'est amusé à piloter lui-même l'un des Latécoère 28 utilisés pour des prises de vue d'avions en vol.

Anne-Marie est un ingénieur dans l'aviation civile qui veut devenir pilote. Elle va alors être initiée par un groupe de cinq camarades que l'entrée d'une femme dans leur monde bouleverse. Tandis que ces derniers lui font la cour, une autre personne, l'Inventeur, ingénieur, poète et jardinier, apparaît, tombe sous le charme et entreprend de conquérir la jeune femme. Mais l'un des prétendants – le Penseur – meurt au cours d'un accident et, en souvenir de la mémoire de celui-ci, Anne-Marie entreprend alors de battre un record. Prise en pleine tempête, elle sera finalement sauvée *in extremis* par l'Inventeur qui gagnera ainsi son coeur.

Le film présente un caractère largement artificiel à cause de ce que nous avons appelé un phénomène de « *surcommentaire récursif* », c'est-à-dire à cause d'un phénomène d'insistance et de répétition en boucle des mêmes informations : les gestes deviennent ainsi un commentaire des dialogues, qui eux-mêmes commentent la situation – laquelle est parfois encore accentuée par la mise en scène, le jeu des acteurs ou la musique de fond. Tandis que tant l'image poétique que le dessin introduisent un décalage relatif par rapport à l'énoncé conceptuel ou textuel, dans *Anne-Marie*, à l'inverse, il semble bien souvent que les paroles ne font que redoubler l'image présente à l'écran, lui donnant ainsi un caractère redondant. Ainsi, si l'image finale du *Petit prince*, par exemple, constitue une interprétation de la scène et ajoute alors des informations au discours, en revanche, quand Anne-Marie déclare apparemment ravie « *Que je suis heureuse !* », cela ne produit aucun décalage et n'apporte aucune information supplémentaire ; cette affirmation ne fait que dupliquer et répéter à l'identique le message visuel de façon verbale.

Saint Exupéry qui professait une véritable passion pour la chanson a toujours été attentif au rythme et à la musicalité de ses textes.

On constate alors que la parole exupérienne oscille entre deux pôles rythmiques : d'un côté, une expression courte et lapidaire ; de l'autre, un style ample et majestueux. Même si le premier se retrouve plutôt au début de son oeuvre, tandis que le second se développe plutôt vers la fin, notamment avec *Citadelle*, les deux sont le plus souvent mêlés selon une logique particulière.

Cela vaut d'ailleurs tant au plan local d'une phrase, d'un paragraphe, qu'à un plan plus général qui s'étend à une partie de livre ou à une oeuvre entière.

Au plan local, *Citadelle* développe ainsi une phrase ample que certains ont pu qualifier de *verset*, dans le sens où, s'allongeant parfois démesurément, multipliant les reprises, les répétitions et les anaphores, et accumulant les longues périodes latines et les énumérations, elle tente de se rapprocher du vers.

Or, situées à des endroits souvent stratégiques du texte (comme l'ouverture ou la fermeture de chapitre, par exemple), on note la présence de sentences choc résumant et synthétisant l'enseignement – souvent sous forme d'alexandrins – et qui fonctionnent comme des balises attirant l'attention du lecteur.

On découvre alors l'une des fonctions du rythme chez Saint Exupéry, qui est de mettre en valeur certains éléments. L'alternance entre périodes longues et périodes courtes permet de dégager l'essentiel : les périodes longues sont souvent consacrées à l'aspect narratif des choses, tandis que les périodes courtes font sens.

L'alternance entre rythme long et rythme court reprend donc en réalité exactement le même fonctionnement que celui que nous avons mis en évidence lors de l'étude de la fonction de l'image : à la manière du « *concetto* » du sonnet, l'aphorisme reprend un développement en lui rajoutant un supplément d'intensité, une nouvelle interprétation qui donne alors de la profondeur au propos.

De façon plus générale, l'aphorisme permet de déjouer les pièges du raisonnement discursif au profit d'une intuition immédiate. Lapidaire, la maxime constitue aussi un raccourci dans la démonstration et force de ce fait le lecteur à rétablir certains rapports logiques et à reconstituer la chaîne du raisonnement : forcé d'interpréter, celui-ci se retrouve impliqué. Il s'agit donc d'une rhétorique de la participation : le lecteur est d'autant plus convaincu qu'il a lui-même collaboré à l'élaboration du texte. C'est une stratégie de la persuasion.

À l'opposé de l'aphorisme, il arrive que la pensée exupérienne choisisse de se déplier et que la phrase gagne alors en ampleur : le procédé inverse la technique dans le sens où, d'une part, il s'inscrit dans le temps et la durée et où, d'autre part, la stratégie consiste à opérer par détour plutôt que d'aller droit au but ; la parole se déploie et l'épisode se développe sur un ou quelques courts paragraphes.

La parabole – qui pourrait se définir au départ comme un « *récit des livres saints, sous lequel se cache un enseignement* » – est traditionnellement considérée comme une image qui se déploie en un récit dont le sens doit être cherché au-delà de lui-même. La parabole se signale comme un discours dont la portée dépasse son sens immédiat ; c'est un langage qui suggère et dit alors plus qu'il ne dit. Il fonctionne par analogies. C'est ce que l'on appelle l'allégorèse.

Ce type de lecture a séduit de nombreux commentateurs, qui ont vu dans *Le Petit Prince* un terrain favorable à une interprétation ésotérique. En effet, les situations sont parfois tellement illogiques et inexplicables (les fleurs parlent), certaines formules si paradoxales voire incompréhensibles au plan littéral que l'on est alors forcé de recourir à une lecture symbolique afin de parvenir à dépasser cet hermétisme apparent : n'y a-t-il pas d'ailleurs superposition de deux plans lorsque le petit prince déclare que « *L'essentiel est invisible pour les yeux* » ?

N'Guyen Van Huy considère ainsi que « *Le plus grand intérêt du* Petit Prince *réside certainement dans son caractère symbolique* »[1]. Et d'ajouter : « *Et c'est ce caractère symbolique qui fait en même temps son caractère universel* »[1]. *Le Petit Prince* serait alors composé d'un double langage : d'une part, un langage littéral, « *source de malentendus* »[2], et, d'autre part, un langage symbolique, où chaque élément renverrait à un « *archétype* » qui tendrait vers l'universel.

Mais ce genre d'analyse se heurte rapidement à des difficultés de décryptage face à des symboles comme le baobab ou le volcan, qui obligent alors à recourir à des références hindoue, bouddhiste ou même celtique !

Au-delà de ce type de problème et quand bien même on parviendrait à établir un symbolisme exact, une lecture allégorique présente l'inconvénient de décomposer l'oeuvre au lieu de proposer une lecture de celle-ci dans sa globalité : le caractère parcellaire des éléments symboliques ne permet pas de créer un second niveau de lecture cohérent, d'où l'on puisse dégager une signification.

On ne parvient qu'à un éparpillement du sens tant les références sont hétéroclites et détachées les unes des autres : les éléments symboliques ne doivent pas être isolés dans une lecture allégorique, mais reliés à d'autres pour faire sens. Ici, les symboles ne parviennent pas à créer un ensemble homogène : quel univers se cache derrière cette accumulation de symboles déconnectés les uns des autres ?

---

[1] Pierre NGUYEN VAN HUY, *Le devenir et la conscience cosmique chez Saint Exupéry*, New-York, Lewiston, 1995, p. 143 et 95.
[2] *Le Petit Prince* (chapitre XXI), in *Oeuvres complètes II*, p. 295 [471].

Il convient donc d'abandonner le modèle de la parabole-allégorèse qui ne parvient pas à fournir une clef d'interprétation satisfaisante au profit d'un modèle de parabole-fable tel que l'a défini l'exégète allemand Adolf Jülicher[1].

La parabole ne constitue plus un discours chiffré qu'il faudrait décrypter de façon savante ; elle réclame d'être comprise dans sa globalité et non décomposée en symboles qui minent son dynamisme : le récit fait alors sens par lui-même et non plus comme le support d'une structure cachée.

En réalité, si *Le Petit Prince* reprend bien l'aspect extérieur du conte ésotérique, il n'en reprend pas le mode de fonctionnement interne.

Ainsi, ce n'est pas par l'intermédiaire d'une symbolique étriquée que l'on tire la leçon du *Petit Prince* : on n'a pas besoin de recourir à une signification cachée pour le comprendre ; peu importe à quoi renvoie la rose, car la saisie du sens est directe. La symbolique n'apporte rien mais crée plutôt un certain climat.

Le Petit Prince n'offre donc pas une symbolique identifiée et définitive : il n'y a pas de sens univoque mais plutôt une symbolique équivoque et ce texte hybride (conte et mythe) présente ainsi une lecture ambivalente à multiples niveaux – ce qui permet d'avancer une clef d'explication à son succès universel...

Au-delà du rythme de l'alternance entre aphorisme et parabole, on trouve un jeu phonétique qui donne au texte son caractère mélodieux et le rapproche du poème en prose – forme d'expression idéale : « *Une phrase musicale lui revint* [...]. *Le message de cette musique venait à lui* [...] *avec la douceur d'un secret* »[2].

Saint Exupéry recourt ainsi volontiers aux harmonies imitatives où le signifiant rejoint alors le signifié, où le son fait sens, où le mot se confond avec ce qu'il évoque et réalise ainsi l'énoncé.

---

[1] Adolf JÜLICHER, *Die Gleichnisreden Jesu*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976
[2] *Vol de nuit* (chapitre VIII), in *Oeuvres complètes I*, pp. 131-132 [100].

Souvent au début ou à la fin d'un livre ou d'un extrait important dont l'auteur tient à souligner le caractère essentiel à ses yeux, la phrase se fait encore plus mélodieuse qu'à l'habitude et le passage devient alors pour Saint Exupéry l'occasion de composer un poème en prose – à l'instar par exemple de l'ouverture de *Courrier Sud*, de *Vol de nuit* ou encore de l'hymne à l'eau et au bédouin situé sinon au centre de l'oeuvre du moins au coeur de *Terre des hommes*.

A cet égard, d'ailleurs, l'excipit de *Terre des hommes* condense l'essence de la musicalité chez Saint Exupéry et constitue un excellente démonstration de son savoir faire et du sens qu'il entend lui donner. Lorsque Saint Exupéry déclare à propos du petit prince qu'il compare à une rose qu'il convient de protéger : « *On isole la rose, on cultive la rose, on la favorise* »[1], le dernier terme « *favorise* » reprend toutes les sonorités présentes dans la phrase, les totalise et les synthétise. Il récapitule ainsi les différents éléments de la phrase et les réunit sans les abolir – à l'image de l'ambition que Saint Exupéry a poursuivie toute sa vie durant.

Saint Exupéry développe ainsi une mystique du langage, qui – affirmant sa croyance en l'unité religieuse du monde – tend à réaliser le sacré par la formulation d'un système conceptuel articulant les contradictions des vérités incomplètes, provisoires et partielles, qui renonce aux opérations intellectuelles pour se confier plutôt à l'enchantement des images et leur pouvoir à conjuguer des éléments antinomiques et les réunir en un même univers, qui substitue au raisonnement logique la foi en la force de l'analogie, en la vertu des dessins et de la musicalité de la phrase, et qui remplace – en en espérant autant de rigueur et plus d'énergie créatrice encore – un langage usé et périmé par une expression d'ordre poétique.

BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

« *Me vinrent donc, pour me faire des observations, non les géomètres de mon empire qui se réduisaient d'ailleurs à un seul, et qui, de surcroît, était mort, mais une délégation des commentateurs des géomètres, lesquels commentateurs étaient dix mille* » (*Citadelle*).

I° OEUVRES D'ANTOINE DE SAINT EXUPERY

L'Aviateur, nouvelle, in *Le Navire d'argent* (2ème année, N 11, avril 1926).
Courrier Sud, roman, Paris, Gallimard, 1929.*
Vol de nuit, roman, préface d'A. Gide, Paris, Gallimard, 1931. *Prix Fémina* 1931.*
Terre des hommes, récit, Paris, Gallimard, 1939. *Grand Prix du roman de l'Académie française* 1939.*
Pilote de guerre, récit, Paris, Gallimard, 1942.*
Le Petit Prince, récit, New York, Reynal and Hitchcock, 1943. Paris, Gallimard, 1946.*
Lettre à un otage, essai, New York, Brentano, 1943.*
Vers la vallée du Nil, Liège, Dynamo, 1945.
Citadelle, essai, Paris, Gallimard, 1948.*
Jean Mermoz pilote de ligne, Liège, Dynamo, 1952.
Problème du Pharaon, Liège, Dynamo, 1952.
Carnets, Paris, Gallimard, 1953.*
Lettres de jeunesse, Paris, Gallimard, 1953.*
Lettres à l'amie inventée, Paris, Plon, 1953.*
Lettres à sa mère, Paris, Gallimard, 1950.*
Un sens à la vie, essai, Paris, Gallimard, 1956.*
Pages choisies, Paris, Gallimard, 1962.*
Message aux jeunes Américains, Liège, Dynamo, 1967.
Inédits, Paris, Éditions du musée Air France, 1973.
Cahiers Saint Exupéry I, I I & III, Paris, Gallimard, 1980, 1981, 1989.*
Écrits de guerre (1939-1944), préface de R. Aron, Paris, Gallimard, 1982*

Les ouvrages marqués d'un astérisque* sont disponibles en librairie dans la collection « *Folio* ».

Textes inédits :

Lettre au général Chambe (reproduite en annexes : p. 342).
Rapport de l'Aéropostale d'octobre 1928 (reproduit en annexes : p. 345).

Sauf mention contraire de notre part, nous nous référons à l'édition des *Oeuvres complètes* dans la « *Bibliothèque de la Pléiade* » - N.R.F. (Gallimard) :

Album, Paris, « *Bibliothèque de la Pléiade* », 1996 (documents réunis et présentés par Frédéric d'Agay et Jean-Daniel Pariset).

Oeuvres, comprenant *Courrier Sud, Vol de nuit, Terre des hommes, Pilote de guerre, Lettre à un otage, Le Petit Prince, Citadelle*, Paris, « *Bibliothèque de la Pléiade* », 1953.

Oeuvres complètes, tome I, Paris, Gallimard, 1994 : Textes de jeunesse ; Romans et récits (*L'Aviateur, Courrier Sud, Vol de nuit, Terre des hommes, Le Pilote et les puissances naturelles*) ; Écrits de circonstances (articles, reportages, préfaces) ; Écrits personnels (Carnets, correspondance).

Oeuvres complètes, tome II, Paris, Gallimard, 1999 : Écrits de guerre (*Le pangermanisme et sa propagande, La morale de la pente, Aux Américains, Quelques livres dans ma mémoire, Lettres à André Breton, Message aux jeunes Américains, Appel aux Français, Controverse avec Jacques Maritain, Lettre à un otage*) ; Oeuvres littéraires (*Pilote de guerre, Le Petit Prince*) ; Testament posthume (*Citadelle*, appendice *Le Caïd*) ; Correspondance.

Conférences

Les Cahiers de Radio-Paris : conférences données dans l'auditorium de la compagnie française de radiophonie, N° 2, Paris, 1932.

Préfaces

José LE BOUCHER, *Le destin de Joseph Marie Le Brix*, Nouvelle Librairie française, 1932.

Maurice BOURDET, *Grandeur et servitude de l'aviation*, Paris, Corrêa, 1933

Jean-Marie CONTY, *Pilotes d'essai*, Paris, SPEG, 1939.

Anne MORROW-LINDBERGH, *Le vent se lève*, Paris, Corrêa, 1939.

Helen MACKAY, *La France que j'aime*, Montréal, Variétés, 1942.

Brevets déposés [d'après M.A.R. Métral, in *Confluences*, N° 12-14, 1947]

Géométrie :

N° 837676 (18/11/38) : Goniographe – N° 838687 (16/12/38) : Système répétiteur de lecture d'appareils indicateurs ou de mesure – N° 850098 (04/09/39) : Appareil traceur de routes – N° 870607 (22/12/41) : Radiocompas.

Atterrissage sans visibilité :

N° 795308 (1936) : Dispositif pour atterrissage d'avions – N° 49453 (1938) : Addition au précédent. Ondes électromagnétiques.

Sustentation et propulsion dans un milieu fluide compressible :

N° 850093 (septembre 1939) – N° 50700 (22/07/39) : Addition au précédent – N° 50809 (09/01/41) : Addition au précédent.

Brevets particuliers :

N° 861203 (22/10/40) : Perfectionnement au moyen de contrôle des moteurs d'avions en vol – N° 861386 : Dispositif de démarrage pour moteurs et spécialement moteurs d'avions.

II° BIOGRAPHIES

Daniel ANET, *Saint Exupéry, chevalier-pilote*, Saint-Germain-en-Laye, Éditions MIDI, 1965.

Armand BOTTEQUIN, *Antoine de Saint Exupéry*, Bruxelles, A. de Boeck.

Curtis CATE, *Saint Exupéry, laboureur du ciel*, Paris, le Livre de Poche, 1994. *La biographie de Curtis Cate est, jusqu'à nouvel ordre, la meilleure qui existe sur Antoine de Saint Exupéry. En 700 pages dans l'édition de poche, tous les événements de la vie de l'écrivain sont repris, examinés avec un regard sérieux et critique – surtout lorsque la légende avait été jusque là envahissante. Curtis Cate a découvert de nombreux documents et témoignages capitaux pour la vérité du portrait ; il ne tombe jamais dans le défaut de certaines biographies qui accumulent les anecdotes pour elles-mêmes. Le texte ne rechigne pas à l'analyse littéraire lorsqu'il est question d'une œuvre de l'écrivain et fait le récit non seulement de l'homme et de ses aventures mais aussi des événements de sa pensée et de ses opinions. L'ouvrage s'achève par une bibliographie, les références complètes de tous les textes et un index de tous les noms cités. Ce livre constitue une source directe pour la réflexion du chercheur sur Saint Exupéry.*

Pierre CHEVRIER, *Saint Exupéry*, notes et documents de Michel QUESNEL, Gallimard, collection « *Pour une bibliothèque idéale* », 1959. *Ouvrage qui a un grand mérite : c'est un des premiers qui ait tenté, semble-t-il, de faire la critique des textes de Saint Exupéry, de* Citadelle *et de sa pensée. Il fournit aussi une chronologie avec des détails iné-dits, une présentation des livres de l'écrivain, plusieurs recensions de témoignages sur lui, sur sa conversation, des jugements sur le personnage, quelques documents de sa carrière militaire, ainsi que des textes moins connus de l'écrivain. On signalera la remarquable bibliographie, sans doute relativement exhaustive jusqu'en 1959. Un bon point de départ pour des recherches.*

Didier DAURAT, *Saint Exupéry tel que je l'ai connu*, Liège, Dynamo, 1945. *Daurat fut directeur de l'Aérospatiale... et modèle de Rivière dans* Vol de nuit *?*

Eric DESCHODT, *Saint Exupéry : biographie*, Paris, Lattès, 1980.

Léon-Paul FARGUE, *Souvenirs de Saint Exupéry*, Liège, P. Aelberts, 1945.

Louis GALENTIERE, *Antoine de Saint Exupéry*, Liège, Dynamo, 1960.

Patrick KESSEL, *La Vie de Saint Exupéry*, Paris, N.R.F., 1954.

Michel MANOLL, *Saint Exupéry Prince des pilotes*, Paris, Presses de la Cité, 1961. *En lisant Michel Manoll, on comprend mieux que les détracteurs de Saint Exupéry aient pu parfois lui reprocher une «* philosophie de boy-scout *» : il s'agit en effet d'une biographie à l'usage des adolescents et de la jeunesse. L'auteur cherche à dégager l'enseignement moral des aventures de Saint Exupéry et à en faire des* exempla *directement utilisables, ce qui aboutit parfois à des simplifications abusives. Ce livre reste néanmoins très intéressant, non pour ses propos ou son contenu mais pour ses intentions : c'est un élément à ne pas négliger en ce qui concerne la réception et l'image de Saint Exupéry dans le public au cours des années 1960.*

Marcel MIGEO, *Saint Exupéry*, Paris, Flammarion, 1958.

Georges PELISSIER, *Les cinq visages de Saint Exupéry*, Paris, Flammarion, 1951. *Témoignage de première main par l'un des amis intimes et médecin de Saint Exupéry.*

John PHILLIPS, *Adieu, Saint Exupéry*, Freiburg im Breisgau, Eulen Verlag, 1994 (existe aussi en français : *Au revoir Saint Ex*, Paris, Gallimard, 1994). *Phillips était photographe au journal américain* Life*, lorsqu'il dut réaliser un reportage sur Saint Exupéry, qui avait repris du service en Afrique du Nord. Il le rencontra quelques semaines avant sa mort. Ce sont ses photographies qui sont reproduites ici, avec des indications bibliographiques et de larges citations de ses textes. On voit les pilotes dans leur vie quotidienne à la base, ou lors d'un méchoui offert par «* Saint Ex *» à l'escadrille. Sans intérêt direct pour l'analyse, l'ouvrage donne une image de l'auteur plus concrète que dans d'autres contenant uniquement du texte.*

Hugo PRATT, *Saint Exupéry, Le dernier vol*, Paris, Casterman, 1995. B.D. *Préface de Frédéric d'Agay. Biographie romancée et réalisée sur le modèle de* Pilote de guerre. *Approche poétique et révélatrice de la postérité de Saint Exupéry...*

Jules ROY, *Saint Exupéry*, Paris, La Manufacture, 1990.

Nathalie DES VALLIERES, *Saint Exupéry, l'archange et l'écrivain*, Paris, Gallimard, « *Découvertes Gallimard* », 1998. *Ce livre appartient à la collection «* Découvertes *», sorte d'encyclopédie sans fin, en petits volumes, sur tous les sujets. La grande qualité de ce livre, comme tous ceux de la collection, est l'abondance et l'intelligence de l'iconographie. Cette documentation utilise quelques images assez connues, et beaucoup d'autres, nouvelles, relatives à l'époque, à l'entourage et à la vie «* administrative *» de l'auteur.*

Nathalie DES VALLIERES, *Les plus beaux manuscrits de Saint Exupéry*, Paris, Éditions de la Martinière, 2003. *De nombreux fac-similés et inédits.*

Du côté de Verrières, entretiens avec Louise de VILMORIN, INA Radio France. *Louise de Vilmorin, le premier amour de Saint Exupéry, qui a sans doute fourni une bonne part du modèle de Geneviève Herlin dans* Courrier Sud*, évoque l'écrivain. De lui, elle garde en mémoire les grands développements métaphysiques, qui captivaient l'auditoire mondain du salon des Vilmorin, et ses tentatives de poésie qu'elle n'appréciait guère.*

Alain VIRCONDELET, *Antoine de Saint Exupéry*, Paris, Julliard, 1993. *Cette biographie, réalisée par un universitaire, professeur de littérature, replace l'auteur parmi ses contemporains et dans l'histoire littéraire. A côté de parallèles assez connus (Saint Exupéry et Malraux ou Saint Exupéry et Camus en écrivains de l'infini et en humanistes), on en trouve de plus inattendus : Saint Exupéry et Proust (l'artiste face aux sensations), Saint Exupéry et Conrad (l'écrivain de l'air et l'écrivain de la mer).*

Alain VIRCONDELET, *Saint Exupéry*, Paris, Éditions du Chêne, collection « *Vérités et légendes* », 2000. *Biographie de vulgarisation où l'on voit l'auteur prolonger la poésie du personnage étudié par la sienne propre : Vircondelet croit savoir ce que pouvait penser Saint Exupéry à tel ou tel moment, au point parfois que le récit passe à la première personne. Les citations sont parfois approximatives : ainsi «* Je suis de mon enfance comme d'un pays *» (*Pilote de Guerre*, «* Bibliothèque de la Pléiade *», 1953, p. 311) devient, sous la plume du biographe «* Je suis de mon enfance comme je suis de mon pays *» (p. 10) ; la phrase de Daurat dans* Vol de nuit *«* au-dessous des mers de nuages… c'est l'éternité *» est tronquée en «* au-dessous des mers […] c'est l'éternité *» (p. 61). Certaines légendes enfin apparaissent surprenantes comme «* Exercice de recherche de titre auquel se livrèrent Saint Exupéry et Consuelo avant de choisir *Vol de nuit » en dessous d'une photographie de brouillon où revient une quinzaine de fois le mot «* guerre *» (p. 77), ce qui laisserait plutôt penser qu'il s'agit de* Pilote de guerre.

Léon WERTH, *Saint Exupéry tel que je l'ai connu…*, Paris, Viviane Hamy, 1994. *L'ouvrage est dû à l'un des quelques grands amis de Saint Exupéry (qui lui dédia* Le Petit Prince*) ; Léon Werth représente parmi eux, excepté peut-être Kessel, le seul écrivain. Ce livre rassemble un mélange de morceaux inédits ou repris, de textes de Werth ou de Saint Exupéry. Un livre pour collectionneurs, avec des photographies et des fac-similés du journal de Werth, de lettres et de dessins de son ami… Du côté des idées, Léon Werth prend la défense de l'écrivain contre son ouvrage posthume,* Citadelle*, sa philosophie brutale, contradictoire et inachevée. Il éclaire notamment l'image de Dieu chez Saint Exupéry qui était athée. Il rend un profond hommage à son sens de l'amitié. Le compagnon de «* Saint Ex *» revient sur la scène mythique de* Lettre à un otage*, le repas à Tournus, et en donne une autre vision, littéraire et mystérieuse.*

Renée ZELLER, *La vie secrète de Saint Exupéry*, Paris, Alsatia, 1948.

III° TRAVAUX CRITIQUES

A / Ouvrages sur l'oeuvre générale de Saint Exupéry

René-Marill ALBERES, *Saint Exupéry*, Paris, Albin Michel, 1961. *Dans une édition entièrement refondue, l'auteur met l'accent sur la* poésie cosmique *qui se dégage de l'ensemble de l'oeuvre de Saint Exupéry mais considère sévèrement que dans ses* Carnets *et* Citadelle *celui-ci «* cède à la tentation de formuler intellectuellement ce qu'il a pressenti *».*

Jacqueline ANCY, *Saint Exupéry, l'homme et son œuvre*, Paris, Didier, 1965.

Daniel ANET, *Antoine de Saint Exupéry, Poète – Romancier – Moraliste*, Paris, Corrêa, 1946.

Louis BARJON, *Gide et Saint Exupéry, dialogue de deux ferveurs*, Paris, Études, 1952. *Dans cette étude, Barjon cherche à juger la moralité de l'oeuvre des deux auteurs et estime que Gide est malsain tandis que, si Saint Exupéry «* ignore cette présence amicale du Seigneur, de la grâce qui vit en nous *», son oeuvre reste néanmoins «* tout ensemble nourrie de la vérité du Christ et secrètement orientée vers lui *».*

Clément BORGAL, *Saint Exupéry, mystique sans la foi*, Éditions du Centurion, 1964. *A l'issue d'une étude très complète, Borgal conclut que «* non seulement l'auteur de *Citadelle* n'est pas un saint mais qu'il n'est même pas chrétien *».*

Louis-Marie CHASSIN, *Visage de l'universel : Saint Exupéry*, Liège, Dynamo, 1958.

Helen-Elizabeth CRANE, *L'humanisme dans l'oeuvre de Saint Exupéry*, Evanston, The Principia Press of Illinois, 1957. *L'auteur précise, pour chaque étape de l'itinéraire de Saint Exupéry, le degré d'intervention du christianisme à l'intérieur de son humanisme. Iconographie abondante et originale.*

André DEVAUX, *Le Sens de la vie selon Saint Exupéry*, Gand, Synthèses, 1956.

André DEVAUX, *Teilhard de Chardin et Saint Exupéry*, Paris, Éditions universitaires, 1962. *Brève introduction à une confrontation entre deux penseurs qui connurent la même préoccupation d'accorder science moderne et spiritualisme.*

André DEVAUX, *Saint Exupéry et Dieu*, Paris, Desclée de Brouwer, 1967.

Luc ESTANG, *Saint Exupéry par lui-même*, Paris, Seuil, collection « *Ecrivains de toujours* », 1956 et 1989. *Travail analysant en profondeur l'évolution spirituelle de Saint Exupéry, vue comme une aventure mystique qui «* à s'évertuer vers la transcendance finit par tirer d'elle-même des valeurs qui tiennent lieu de foi *» et ne retiennent du catholicisme que «* les valeurs d'autorité – et de rite *».*

Laurent de GALEMBERT, *L'idéologie chez Saint Exupéry*, Paris, Éditions Le Manuscrit, 2003. *Cette étude présente les résultats d'un mémoire de maîtrise soutenu le jour du centenaire de la naissance de Saint Exupéry et met en évidence sa figure polémique : face au Saint Exupéry de légende, que sa mort au combat nimbe de l'auréole des martyrs, on trouve une figure nettement moins sympathique. Saint Exupéry a en effet le double visage du petit prince et du prince de Machiavel, sous la figure du Caïd dans* Citadelle.

André GASCHT, *L'Humanisme cosmique d'Antoine de Saint Exupéry*, Bruges, Stainforth, 1947.

André GIDE, *Antoine de Saint Exupéry*, Liège, Aelberts, 1951.

Jean GOFFAERTS, *Itinéraire spirituel de Saint Exupéry*, Bruxelles, Éditions « *La lecture au foyer* », 2ème édition, 1963. *Présentation simple et claire de la «* longue quête *[de Saint Exupéry]* pour retrouver le Dieu perdu *».*

Geneviève LE HIR, *Saint Exupéry ou la force des images*, Paris, Imago, 2002. *Analyse de la démarche symbolique de Saint Exupéry.*

Jean HUGUET, *Saint Exupéry ou l'enseignement du désert*, Paris, La Colombe, 1956.

Everett-Warren KNIGHT, *Literature Considered as Philosophy : the French Example*, London, Routledge and Kegan Paul, 1957. *L'auteur consacre un chapitre à défendre la thèse de l'existentialisme de Saint Exupéry, notamment car celui-ci a voulu remplacer l'idée de «* devoirs *» par celle de «* responsabilité *».*

Paul NAYRAC, *L'Angoisse de Saint Exupéry*, Cahors, Impression A. Coueslant, 1958. *Dans une conférence à visée essentiellement médicale, le docteur Nayrac finit par conclure que l'angoisse est un «* instrument d'élévation *» grâce auquel Saint Exupéry a poursuivi «* une longue ascension à la recherche de son Dieu, un Dieu qui est d'abord celui des savants, un anti-hasard, mais de plus en plus aussi un Dieu de charité *».*

Pierre NGUYEN VAN HUY, *Le devenir et la conscience cosmique chez Saint Exupéry*, New-York, Lewiston, 1995.

Berthe DU PAVILLON, *Images et symboles exupériens* (Diss. Sorbonne, Paris, Bibliothèque Nationale, 1967). *Effet catalogue : très descriptif, peu d'analyse.*

Edmond PETIT, *Les Mots clefs de Saint Exupéry*, Liège, Dynamo, 1967.

Cécile PROVOST, *Lire Saint Exupéry*, Paris, Hachette, 1972.

Gilbert QUENELLE, *Vol de nuit*, Paris, Hachette, 1973.

Michel QUESNEL, *Saint Exupéry ou la Vérité de la poésie*, Paris, Plon, 1964.

Jean-Paul SARTRE, *Carnets de la drôle de guerre*, Paris, Gallimard, 1995. *Sartre note les impressions de lecture que lui inspire* Terre des Hommes*. Il relève la dimension métaphysique des aventures de l'écrivain et avec sa sévérité coutumière les défauts de son style.*

Pierre-Henri SIMON, *L'Homme en procès*, Paris, Payot, 1965.

Josette SMETANA, *La philosophie de l'action chez Hemingway et Saint Exupéry*, La Marjolaine, 1965.

B / Ouvrages sur une oeuvre de Saint Exupéry en particulier

Armand BOTTEQUIN, *Vol de nuit*, édition scolaire avec introduction, analyse, notes, jugements et citations, Audenarde (Belgique), Sanderus, 1949.

Armand BOTTEQUIN, *Terre des hommes*, édition scolaire avec introduction, notes, jugements et citations, Audenarde (Belgique), Sanderus, 1950.

Alban CERISIER, *Cher Jean Renoir*, Paris, Gallimard, 1999. *Retranscription d'un enregistrement de 1941 sur un projet de film avec Jean Renoir d'après* Terre des hommes*.*

WENCELIUS, *Pilote de guerre*, édition scolaire avec annotations et glossaire, New-York, Éditions de la Maison française, 1943.

M.-A. BARBERIS, Le Petit Prince *de Saint Exupéry*, Paris, Larousse, 1976.

Maryse BRUMONT, *Le Petit Prince*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1994.

André DEVAUX, *Les Grandes leçons du* Petit Prince *de Saint Exupéry*, Bruxelles, Éditions Synthèses, 1956.

Eugen DREWERMANN, *L'essentiel est invisible, une lecture psychanalytique du* Petit Prince, Paris, Éditions du Cerf, 1992.

Cédric de FOUGEROLLE, *Liste des traductions du* Petit Prince *d'Antoine de Saint Exupéry*, Paris, 1984 [pièce Q-2738 déposée à B.N.F.].

Laurent de GALEMBERT, *La grandeur du Petit Prince (approche générique)*, Paris, Éditions Le Manuscrit, 2003. *Ce mémoire de D.E.A. a pour but principal de déterminer la nature générique du* Petit Prince *: conte ou un mythe ? Le texte est successivement passé au crible de Propp, Greimas, Bettelheim etc. Il conclut alors sur une apparence générale de conte, mais une dynamique fondamentale de mythe. C'est ainsi qu'on peut expliquer en partie le succès et l'universalité du* Petit Prince*, dont la part de conte et la part de mythe s'adressent à la part enfantine et à la part adulte qui sont en chacun de nous.*

Yves LE HIR, *Fantaisie et mystique dans* Le Petit Prince *de Saint Exupéry*, Paris, Éditions Nizet, 1954. *Suggestive évocation des trésors poétiques et philosophiques du* Petit Prince. *Traduction religieuse systématique du symbolisme des images du conte.*

John Richardson MILLER, *Le Petit Prince*, édition scolaire, avec introduction, bibliographie, notes et vocabulaire, Boston, Houghton Mifflin C^ie^, 1946.

Yves MONIN, *L'ésotérisme du Petit Prince*, Paris, Éditions Nizet, 1989. *Ouvrage qui procède d'un contresens majeur. Monin cherche en effet à disséquer le texte comme un traité de sagesse ésotérique : la poésie s'efface alors devant les symboles.*

Renée ZELLER, *La Grande Quête d'Antoine de Saint Exupéry dans* Le Petit Prince *et* Citadelle, Paris, Alsatia, 1961.

Jean-Pierre RAVOUX, *Citadelle, commentaires*, Paris, Bordas, 1969.

C / Recueils d'articles

Antoine de Saint Exupéry, recueil d'études sur Saint Exupéry, Paris, *Confluences, Revue des lettres et des arts*, VII^ème^ année, N° 12-14, 1947.

Biblio, N° 3, mars 1955.

Cahiers Saint Exupéry N° I, Paris, N.R.F., 1980 ; *Cahiers Saint Exupéry* N° II, Paris, N.R.F., 1981 ; *Cahiers Saint Exupéry* N° III, Paris, N.R.F., 1989. *Les cahiers Saint Exupéry, qui existent grâce à l'Association des amis de Saint Exupéry, ont pour but de réunir des contributions sur l'écrivain venant de toutes les disciplines. On y trouve ainsi des souvenirs, des témoignages, des études littéraires ou philosophiques, des documents inédits ainsi qu'une bibliographie très complète et extrêmement détaillée. Trois numéros ont été publiés à ce jour. Les* Cahiers *sont de manière plus générale un matériau de choix pour l'étude de la réception et fournissent également au chercheur de nombreux éléments critiques. Une vraie mine !*

Les Critiques de notre temps et Saint Exupéry, recueil sous la direction de Bruno VERCIER, Paris, Garnier Frères, 1971.

Icare - Revue de l'aviation française, Numéros spéciaux sur Saint Exupéry, N° 69 (1974), « *1^ère^ époque : 1900-1930* » ; N° 71 (1976), « *2^ème^ époque : 1930-1936* » ; N° 75 (1976), « *3^ème^ époque : 1936-1939* » ; N° 78 (1976), « *4^ème^ époque : 1939-1940* » ; N° 84 (1978), « *5^ème^ époque : 1941-1943* » ; N° 96 (1981), « *6^ème^ époque : 1943-1944* » ; N° 108 (1984), « *Saint Exupéry toujours vivant* ». Icare, *revue d'aviation et d'histoire de l'aviation, est une publication incontournable dès lors qu'on s'intéresse un tant soit peu à Saint Exupéry. Ces numéros spéciaux sur l'écrivain et le pilote offrent une grande quantité d'informations techniques et biographiques et remettent en perspective le personnage, rejeté jusque là par la profession pour un vague reproche de «* trahison *». Les articles sont tous des sources de première main.*

Saint Exupéry, Paris, Hachette, collection « *Génies et réalités* », 1963 : Réné MARILL ALBERES, Emmanuel d'ASTIER, Pierre CHEVRIER, Didier DAURAT, Pierre GASCAR, Marcel MIGEO, Jules ROY, Pierre-Henri SIMON.

Saint Exupéry en procès, recueil sous la direction de René TAVERNIER, Paris, Belfond, 1967 : Louis BARJON, André BEUCLER, Jean-Louis BORY, Roger CAILLOIS, Général CHASSIN, Pierre CHEVRIER, Léon-Paul FARGUE, François NOURRISSIER, Jean RICARDOU, Jules ROY, Pol VANDROMME, Léon WERTH *et alii*.

Saint Exupéry, le sens d'une vie, recueil sous la direction d'Alain CADIX, Paris, Le Cherche-Midi éditeur, collection « *Ciels du monde* », 1994 : Frédéric d'AGAY, Michel AUTRAND, Pierre CHEVRIER, Pierre MAC ORLAN *et alii*.

D / Articles généraux sur l'oeuvre de Saint Exupéry

Marcel ARLAND, « *De l'homme à l'oeuvre* », in *La Nouvelle N.R.F.*, mars-juin 1954.

Sophie BERNARDIE, « *Le Sahara, site révélateur* », in *Recherches et travaux* (N° 35, 1988, p. 169-182).

Pierre BLANCHARD, « *Métaphysique et mystique saint exupériennes* », in *L'Année Théologique*, N° 1, 1949. *Signale les similitudes avec Saint Jean de la Croix.*

Clément BORGAL, « *La religion de Saint Exupéry* », in *La Table ronde*, juillet - août 1964.

Yves CASSOU, « *Les carences de l'humanisme de Saint Exupéry* », *Cahiers des Témoignages de l'Abbaye de la Pierre-qui-Vire*, N° 23.

André DEVAUX, « *Solitude et communion chez Saint Exupéry* », in *La Table ronde*, septembre 1959.

André DEVAUX, « *Les soubassements philosophiques chez Saint Exupéry* », in *Les Nouvelles littéraires*, novembre 1975.

DUPUY, « *La morale sociale de Saint Exupéry* », in *Revue de la Méditerranée*, 9 décembre 1952.

Jacques FERMAUD, « *L'Inquiétude chez Antoine de Saint Exupéry* », in P.M.L.A. (*Publications of the Modern Language Association of America*), volume LXI, décembre 1946. *Si, chez Saint Exupéry, «* l'échelle des valeurs est définitivement antimatérialiste *», il n'y a pas, aux yeux de Fermaud, d'inquiétude proprement religieuse : l'humanisme exupérien serait «* plus platonicien que chrétien *».*

Antoine FONGARO, « *Saint Exupéry, poète foudroyé* », *Cahiers du Sud*, N° 336, août 1956.

Antoine FONGARO, « *Nourritures littéraires chez Saint Exupéry* », in *Revue des sciences humaines*, avril - juin 1969.

Lucien GUISSARD, « *Saint Exupéry, la Civilisation contre Mozart* », in *Écrits de notre temps*, Paris, Fayard, collection « *Le Signe* », 1961. *Lecture littéraliste du Père Guissard, qui déplore notamment, que, dans* Pilote de Guerre, *«* la référence à Dieu n'ait pas l'exactitude que l'on serait en droit de souhaiter *».*

HOFER, « *Humanisme de Saint Exupéry* », in *Les Etudes de Lettres*, juillet 1946. *Selon Hofer, la pensée de Saint Exupéry est un humanisme «* premièrement parce qu'elle diagnostique une aspiration suprême de l'âme à ''*l'acte essentiel*'' qu'est le ''*sacrifice*'' ; secondement, et surtout, parce qu'elle fait de l'homme l'objet de son propre culte *».*

Frans LEMAIRE, « *La quête du spirituel dans l'oeuvre de Saint Exupéry* », in *Synthèses*, N° 5, 1948. *L'auteur insiste sur le caractère «* théocentrique *» de l'enseignement de Saint Exupéry et remarque que, «* si le mot Dieu intervient souvent, le concept en reste cependant vague *».*

Pierre MESNARD, « *La dernière philosophie de Saint Exupéry* », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 1949.

Jean METAYER, « *Le message de Saint Exupéry* », *Culture Humaine*, XII^{ème} année, juillet 1950.

Michel MOHRT, « *Antoine de Saint Exupéry ou l'Évangile de l'action* », *Etats Nouveaux*, février 1943.

NOKERMAN, « *Saint Exupéry et le sens de Dieu* », in *La Revue Nouvelle*, 15 octobre 1948. *L'auteur loue la ferveur et le sens de l'absolu de Saint Exupéry.*

Robert PRICE, « *Saint Exupery's Conception of God* », in *The French Review*, N° 6, mai 1960. *Contestation de l'interprétation de Luc Estang. Pour Price, l'attitude de Saint Exupéry est faite du rejet de tout platonisme au profit de l'adoption de la thèse protagorique selon laquelle* « l'homme est la mesure de toute chose ».

Jules ROY, « *Que faut-il dire aux hommes ?* », in *Le Figaro littéraire*, 26 avril 1975.

Jean SONET, « *L'humanisme d'Antoine de Saint Exupéry* », *Etudes classiques*, octobre 1951.

E / Articles principaux sur une oeuvre de Saint Exupéry en particulier

Courrier Sud :

Edmond JALOUX, in *Les Nouvelles littéraires*, 6 juillet 1929.
Jean PREVOST, in *N.R.F.*, 1929 et 1939.

Vol de nuit :

BIDOU, in *La Revue de* Paris, 15 décembre 1931.
BOUCHE, in *Europe*, décembre 1931.
Benjamin CREMIEUX, in *N.R.F.*, novembre 1931.
Edmond JALOUX, in *Les Nouvelles littéraires*, 7 novembre 1931.
Gilbert QUENELLE, in *Le Français dans le monde*, N° 2, été 1962.

Terre des hommes :

BIDOU, in *La Revue de Paris*, 15 juin 1939.
Benjamin CREMIEUX, in *N.R.F.*, juin 1939.
Edmond JALOUX, in *Les Nouvelles littéraires*, 8 avril 1939.
LALOU, in *Les Nouvelles littéraires*, 8 avril 1939.

Pilote de guerre :

Pierre MAC-ORLAN, in *Les Nouveaux Temps*, 8 janvier 1943.
WEIBEL-RICHARD, in *Les Lettres* françaises, février 1943.

Le Petit Prince :

André BEUCLER, in *Le Figaro littéraire*, 30 juillet 1949.

Denis BOISSIER, « *Saint Exupéry et Tristan Derème, l'origine du* Petit Prince », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, N° 4, juillet - août 1997.

Pierre BOUTANG, in *Aspects de la France*, 30 décembre 1948.

DEROME, « *L'imaginaire au service de l'initiation* », in *Recherches sur l'imaginaire* (volume 8, 1982).

FALICKY, « Le Petit Prince, *poétique du déplacement* », in *Romanica* Wratislaviensa, N° 4, 1971.

Jean-Jacques HENDRICKX, « *L'énigmatique Petit Prince* », in *La Nouvelle Revue Pédagogique*, septembre 1960. *Lecture tendant à voir dans* Le Petit Prince *l'aveu déguisé d'une adhésion soit à la franc-maçonnerie, soit à une quelconque société d'occultisme ou autre illuminisme...*

Florence JEROME, « *L'imaginaire au service d'une initiation dans Le Petit Prince* », in *Recherches sur L'Imaginaire*, Cahier VIII, 1982.

LESAGE, et DUGRAND, « *Le Petit Prince rival du Général* », in *Epok* N° 4, mars 2000.

MERON, in *L'information littéraire*, janvier - février 1993.

MONTARDON, « Le Petit Prince *et la fée frileuse* », in *Lendemains*, N° 53, 1989.

Pierre NGUYEN VAN HUY, « *Mourir pour renaître ou la leçon du Petit Prince de Saint Exupéry* », in *Présence francophone*, 1971.

Abbé SERRALDA, « Le Petit Prince *et la grandeur humaine* », in *Mâtines*, 1986 - 1987.

Lettre à un otage :

Max-Pol FOUCHET, in *Les lettres françaises*, 13 février 1945.

Fernando LUMBROSO, in *Les lettres françaises*, 1er avril 1944.

Citadelle :

Pierre BOUTANG, in *Les Abeilles de Delphes*, Paris, La Table ronde, 1952.

Dariusz GASOWSKI, « *Citadelle, symbole de continuité et de mutation de la civilisation* », in *Pensée sociale de la littérature française*, Actes du colloque de Katowice-Sosnowiec, 22-24 mai 1981, Katowice, Universytet Slaski, 1981.

KEMP, in *Les Nouvelles littéraires*, 13 mai 1948.

Georges PELISSIER, in *Synthèses*, novembre 1951.

ROUSSEAUX, in *Le Figaro* littéraire, 8 mai 1948.

VOITURIER, « *Dieu dans Citadelle* », in *La Nouvelle Revue Pédagogique*, septembre 1961, octobre 1961, novembre 1961, décembre 1961. *Interprétation de* Citadelle *dans un sens franchement catholique. L'auteur multiplie les citations, rapproche certains passages de* Citadelle *et certains textes bibliques et ne laisse dans l'ombre aucun texte important sur Dieu mais présente une lecture parfois un peu trop unilatérale.*

Carnets :

Pierre CHEVRIER, in *Nouvelle Revue des Deux Mondes*, janvier 1976.

QUESNEL, in *Revue d'histoire littéraire de la France*, sept. - oct. 1977.

Écrits de guerre :

Raymond ARON, in *Le Monde des* livres, 1er octobre 1982.

F / Oeuvres de référence et ouvrages généraux (classement par thèmes)

Le conte :

Bruno BETTELHEIM, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Éditions Robert Laffont, collection « *Pluriel* », 1976.

BREMOND, « *Le Meccano du conte* », in *Le Magazine littéraire* (N° 150).

Algirdas Julien GREIMAS, *Du Sens*, Paris, Seuil, 1970.

Georges JEAN, *Le pouvoir des contes*, Paris, Casterman, 1990.

Vladimir PROPP, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970.

La littérature enfantine :

Tristan DERÈME, *Patachou petit garçon*, Paris, Éditions G & L, 1930.

Le mythe :

BRICOURT, « *Conte et mythe* », in *Dictionnaire des mythes littéraires.*

Joseph CAMPBELL, *Le Héros aux mille et un visages*, Paris, Laffont, 1977.

Joseph CAMPBELL, *Puissance du mythe*, Paris, J'ai lu, 1991.

Georges DUMEZIL, *Du mythe au roman*, P.U.F., 1970.

Mircea ELIADE, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1988.

La parabole :

Benoit de VAUX, *Bible de Jérusalem*, Desclée de Brouwer, 1973.

MARGUERAT, *Parabole*, Cahiers Évangile, N° 75, 72ème année, mars 1991.

Quelques références philosophiques :

Henri BERGSON, *Essai sur les données immédiates de la conscience ; Le rire, essai sur la signification du comique*, Presses Universitaires de France, 1959.

F. NIETZSCHE, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Folio essais, Gallimard, 1971.

Le roman et le récit poétique :

Roman JAKOBSON, *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de minuit, 1963.

Georges LUKACS, *La théorie du roman*, Éditions Gonthier, collection « *Bibliothèque Médiations* », 1963.

Jean-Yves TADIÉ, *Le récit poétique*, Paris, Gallimard, collection « *Tel Gallimard* », 1994. *Cet essai veut montrer l'existence d'un genre littéraire autonome, le récit poétique, d'habitude rejeté parmi les inclassables. Il en relève les caractères à travers des oeuvres françaises du XXème siècle, certaines très connues (Breton, Cocteau, Giraudoux, Gracq) et d'autres moins connues (Jouve, Supervielle).*

Le sacré :

Roger CAILLOIS, *L'homme et le sacré,* Paris, Gallimard, collection « *Folio plus* », 1950.

Émile DURKHEIM, *Sociologie et philosophie*, Alcan, Paris, 1924.

Mircea ELIADE, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, collection « *Folio plus* », 1965.

Rudolf OTTO, *Le sacré*, Payot, Paris, 1917.

IV° THÈSES FRANCOPHONES DISPONIBLES A CE JOUR

A / Thèses publiées

Carlo FRANÇOIS, *L'Esthétique d'Antoine de Saint Exupéry*, Paris, Delachaux et Niestlé, 1957. *Thèse de doctorat de l'université de Harvard. Pour C. François, Saint Exupéry a voulu fonder une «* civilisation esthétique dont *Citadelle* a précisé les valeurs *». L'oeuvre de Saint Exupéry s'expliquerait par son ambition d'être un «* créateur *» dans la ligne de Nietzsche, Gide et Elie Faure (dont l'auteur majore l'influence sur Saint Exupéry, selon nous).*

Serge LOSIC, *L'Idéal humain de Saint Exupéry*, Paris, Éditions Nizet, 1965. *Thèse de doctorat de l'université de Paris. Pour S. Losic, «* le Dieu de Saint Exupéry est plutôt philosophique que théologique *».*

B / Thèses non publiées

Gabrielle AARON, *La Hantise de l'éphémère d'après l'oeuvre de Saint Exupéry*, Paris, Université de Lettres, 1968.

BOUGRO MOURIER BOUGRO, *« De l'autre côté du miroir » : essai d'interprétation de* La reine des neiges *d'Andersen, des* Aventures de Pinocchio *de Collodi et du* Petit Prince *de Saint Exupéry*, Angers, 1990.

Myriam ELISAOUI, *L'oeuvre de Saint Exupéry ou le désir de bâtir des hommes*, 2000.

Marc GAGNE, *Le Problème du langage dans l'oeuvre de Saint Exupéry*, Université Laval, Québec, 1967.

Jean-Marie GAUL, *Le Temps et l'espace dans l'oeuvre de Saint Exupéry*, Paris VII, Lettres, 1971.

Nathalie GURAL, *Les images d'origine biblique dans l'oeuvre de Saint Exupéry*, 1996.

Geneviève LE HIR, *Saint Exupéry et la force du symbole*, 1999.

Marie-Noelle HOPITAL, *Quelques auteurs témoins de la guerre de 1939-1940 : Gracq, Malraux, Saint Exupéry, Sartre*, 1994.

Ahmed HOSNY, *Responsabilité et solidarité dans l'oeuvre de Saint Exupéry*, 1995.

Youn Poung JOUNG, *L'Univers en marge de la langue dans l'oeuvre de Saint Exupéry*, Paris IV, 1976.

Il-Tae KIM, *Etude comparative de deux romans :* Les noyers de l'Altenburg *d'André Malraux et* Pilote de Guerre *d'Antoine de Saint Exupéry. Une image de l'homme dans le temps et l'espace*, 1989.

Abdelaziz LAHGAZI ALAOUI, *L'expérience du désert et de l'islam chez René Caille, Charles de Foucauld, Ernest Psichari et Saint Exupéry*, 1989.

Kwang-Sup LEE, *L'image de la rose dans l'oeuvre d'Antoine de Saint Exupéry*, 1987.

Joseph Thomas MAC KEON, *Saint Exupéry : l'homme de lettres ou l'homme de métier*, Georgetown University, 1969.

Bahman MANUAR MOTLAGH, *L'imaginaire mystique chez Mawlana (Rumi) et Antoine de Saint Exupéry*, 1999.

Christian de LA MENARDIERE, *Humanisme et aviation dans l'oeuvre de Saint Exupéry*, Paris, Université de Lettres, 1967.

Gérald MOREAU, *L'humain chez Saint Exupéry*, thèse de doctorat de l'université de Poitiers, 1957.

Hamid-Reza NEDJAT, *De l'imaginaire dans l'oeuvre d'Antoine de Saint Exupéry*, 1998.

Guy Joseph NGUEMA NDONG TOUNG, *Sémiotique et représentations de la solitude dans l'oeuvre de Saint Exupéry*, 1994.

PERONNET, Citadelle *de Saint Exupéry, politique et poétique*, 1991.

Michel QUESNEL, *La Démarche créatrice de Saint Exupéry*, Paris IV, 1974

SONG JAI YONG, *L'Héroïsme dans les romans de Saint Exupéry*, Montpellier III, Lettres, 1972.

Christine STHEME DE JUBECOURT, *Sémiologie de la sagesse dans* Citadelle *d'Antoine de Saint Exupéry*, 1988.

Louise SULLIVAN, *Orientation étrangères d'Antoine de Saint Exupéry*, Paris IV, Lettres, 1972.

Claude WISLER, *Deux écrivains devant l'action et la politique, Pierre Drieu La Rochelle et Antoine de Saint Exupéry*, 1989.

Salah YAS ABBAS, *Un humanisme philosophique : l'oeuvre de Saint Exupéry*, 1987.

V° ARCHIVES SONORES

Saint Exupéry raconte Terre des hommes à Jean Renoir, Gallimard, 1999. *CD audio de 67 minutes, enregistrement sonore de 1941 sur un projet de film avec Jean Renoir.*

VI° SITE INTERNET

Site officiel : *http://www.saint-exupery.org*. *Site institutionnel.*

VII° FILMOGRAPHIE

Robert ENRICO, *Saint Exupéry, la dernière mission* (110 min.). *Très fidèle.*

VIII° SOURCES BIBLIOGRAPHIQUES

Nous avons délibérément choisi de ne présenter ici qu'une bibliographie réduite, restreinte et non exhaustive, pour obtenir une meilleure lisibilité et afin de ne pas surcharger inutilement ce travail ni de le gonfler artificiellement ; on n'y trouvera donc que les ouvrages les plus importants. Pour des références plus complètes, on se reportera aux bibliographies suivantes.

Cahiers Saint Exupéry N° I, Paris, N.R.F., 1980 ; *Cahiers Saint Exupéry* N° II, Paris, N.R.F., 1981 ; *Cahiers Saint Exupéry* N° III, Paris, N.R.F., 1989.

Pierre CHEVRIER, *Saint Exupéry*, Paris, Gallimard, 1958.

Luc ESTANG, *Saint Exupéry*, Paris, Seuil, 1956 et 1989.

Frede Sogaard JENSEN, *Antoine de Saint Exupéry. Une bibliographie*, Copenhague, *A. Frost Hansen*, 1954.

John Richardson MILLER et Eliot FAY, *Antoine de Saint Exupéry. A bibliography* in *The French review* (volume XIX - N° 5), Mars 1946.

PETIT, « *Supplément bibliographique* », in *Forces aériennes françaises*, N° 140, août-septembre 1958 ; N° 149, juin 1959 ; N° 152, octobre 1959.

Deux pièces dactylographiées sont également disponibles à la Bibliothèque nationale de France, il s'agit des pièces référencées sous les cotes suivantes :

– pièce N° 8 Q 12087 qui couvre la période 1926 - 1966 ;

– pièce Q-2738 liste des traductions du *Petit Prince* établie par Fougerolle.

On consultera enfin avec profit *Antoine de Saint Exupéry, bibliographie* (mise à jour juin 2000), brochure éditée par la Société pour l'Oeuvre et la Mémoire d'Antoine de Saint Exupéry, 7 rue Ernest Cresson, 75014 PARIS. *Cette brochure présente trois types d'ouvrages : l'ensemble des éditions disponibles des textes de l'écrivain, les traductions les plus courantes du* Petit Prince *et une liste d'ouvrages critiques, avec pour certains la mention «* ouvrage conseillé *».*

Cette bibliographie critique comporte 230 références.

INDEX DES NOTIONS CLEFS

—A—

Absolu 17; 134; 135; 281; 282; 356
Action 11; 46; 47; 48; 53; 63; 65; 69; 137; 140; 146; 197; 215; 273; 275
Alexandrin 45; 246; 247; 251
Allégorèse 253; 259; 260; 261; 294; 356
Aphorisme 61; 294; 356

—C—

Chant 8; 12; 14; 50; 56; 111; 113; 160; 194; 201; 208; 242; 243; 262; 265; 270; 280; 322; 323; 354; 356
Chef 18; 45; 47; 48; 68; 88; 104; 105; 111; 113; 114; 126; 127; 128; 281
Civilisation 8; 15; 69; 71; 79; 80; 113; 128; 149; 150; 154; 162; 181; 214; 276; 283; 288; 306; 307; 356
Clef de voûte 17; 134; 152; 157; 167; 283; 355
Commentaire 25; 53; 61; 64; 65; 72; 73; 74; 75; 104; 215; 223; 232; 233; 240; 273; 275; 276; 290; 291; 321
Communauté 57; 58; 62; 79; 137; 143; 144; 145; 147; 148; 149; 152; 193; 276; 282; 283; 355
Comparaison 52; 76; 161; 173; 182; 205; 206; 210; 223
Conte 12; 25; 27; 83; 84; 85; 87; 88; 89; 91; 92; 93; 94; 97; 98; 99; 100; 103; 113; 119; 131; 186; 218; 226; 229; 261; 270; 278; 279; 294; 302; 303; 306; 354; 356

—D—

Description 13; 18; 28; 31; 33; 43; 52; 61; 63; 64; 65; 73; 75; 77; 104; 131; 165; 170; 202; 203; 205; 212; 230; 264; 275; 289; 321; 322
Dessins 18; 22; 86; 87; 89; 140; 225; 226; 227; 228; 229; 230; 231; 232; 233; 234; 235; 241; 242; 251; 288; 289; 290; 291; 295; 300; 356
Dialogisme 35; 36; 37; 356
Dieu 10; 11; 16; 17; 25; 119; 121; 122; 133; 134; 135; 136; 152; 153; 154; 156; 157; 167; 253; 259; 281; 282; 283; 284; 300; 301; 302; 304; 306; 307; 322; 323; 355; 356
Discours poétique 5; 14; 24; 25; 83; 354; 356

—E—

Echange 15; 40; 54; 78; 83; 129; 134; 140; 141; 142; 143; 208; 282; 355; 356
Empire 18; 104; 149; 168; 283; 297; 356
Epopée 13; 42; 47; 354; 356
Esprit 66; 155; 189; 356
Essai 55; 88; 195; 206; 297; 307; 307; 308; 354

—F—

Fable 58; 100; 111; 114; 260; 261; 280; 294; 356
Fonction didactique 5; 53; 204; 354; 356

—I—

Image 16; 18; 20; 21; 22; 73; 79; 82; 85; 92; 105; 112; 130; 136; 161; 171; 174; 186; 191; 192; 204; 205; 206; 207; 208; 209; 210; 211; 215; 216; 219; 222; 224; 232; 233; 216; 219; 235; 241; 252; 277; 288; 289; 292; 295; 299; 300; 301; 303; 308; 356

—L—

Liens 29; 79; 126; 132; 145; 149; 158; 179; 195; 202; 210; 211; 214; 257; 265; 274; 355; 356

—M—

Matèsis 64; 204
Métaphore 20; 170; 203; 209; 210; 211; 212; 213; 245; 249
Mimèsis 12; 52; 64; 203
Mythe 12; 13; 14; 25; 58; 83; 84; 95; 96; 97; 98; 99; 119; 130; 143; 270; 275; 279; 294; 302; 307; 322; 323; 354; 356

—N—

Narration 25; 38; 41; 60; 61; 62; 63; 64; 65; 72; 73; 111; 119; 147; 261; 270; 275; 276; 279

—P—

Parabole 18; 65; 111; 252; 253; 259; 260; 261; 280; 292; 294; 307; 356
Parole 17; 66; 71; 80; 102; 111; 113; 114; 115; 119; 133; 172; 176; 177; 181; 241; 245; 252; 276; 280; 281; 285; 291; 292; 356
Poème 14; 24; 25; 78; 80; 81; 110; 111; 113; 114; 119; 127; 142; 167; 180; 181; 198; 203; 215; 241; 243; 262; 264; 265; 270; 277; 278; 280; 284; 294; 295; 356
Poésie 11; 17; 20; 21; 25; 52; 53; 73; 75; 105; 113; 114; 115; 166; 167; 168; 170; 171; 179; 180; 181; 185; 187; 203; 208; 209; 223; 237; 242; 243; 273; 277; 284; 300; 302; 303; 356
Pôle romanesque 5; 27; 270; 354; 356
Polyphonie 35; 36; 37; 50; 356

—R—

Récit 12; 13; 14; 18; 25; 27; 29; 30; 33; 35; 38; 39; 40; 41; 42; 43; 44; 47; 52; 53; 55; 57; 59; 61; 62; 63; 64; 66; 69; 70; 72; 73; 74; 76; 78; 88; 89; 90; 91; 92; 95; 96; 100; 108; 111; 113; 114; 119; 139; 143; 147; 188; 189; 192; 193; 194; 204; 205; 207; 217; 220; 223; 224; 239; 242; 248; 252; 254; 256; 260; 261; 262; 271; 272; 273; 274; 275; 276; 277; 279; 280; 292; 294; 297; 299; 300; 307; 321; 322; 354
Roman 5; 12; 13; 14; 24; 25; 27; 28; 32; 33; 34; 35; 36; 37; 42; 43; 46; 47; 50; 51; 53; 55; 56; 60; 64; 72; 91; 97; 110; 125; 127; 183; 185; 186; 202; 212; 213; 262; 271; 272; 273; 274; 275; 297; 307; 354; 356
Rythme 43; 45; 63; 75; 80; 82; 109; 117; 158; 170; 192; 242; 243; 244; 245; 248; 250; 261; 262; 264; 265; 266; 278; 280; 291; 292; 294

—S—

Sacré 5; 8; 11; 15; 16; 17; 20; 21; 24; 25; 57; 70; 95; 96; 97; 115; 119; 121; 122; 137; 139; 140; 143; 147; 152; 157; 158; 167; 168; 179; 216; 252; 268; 276; 281; 282; 283; 284; 295; 307; 354; 355; 356
Sacrifice 15; 16; 43; 66; 69; 70; 71; 74; 143; 144; 152; 205; 208; 272; 276; 282; 283; 354; 356
Sèmiosis 52; 64; 202; 203; 204
Sens des choses 16; 111; 129; 130; 132; 222; 247; 280; 281; 356
Style 13; 14; 18; 19; 20; 21; 24; 26; 30; 50; 58; 69; 72; 74; 75; 104; 113; 115; 117; 131; 155; 178; 179; 180; 182; 186; 190; 192; 193; 196; 198; 199; 200; 201; 203; 220; 223; 234; 244; 245; 249; 250; 277; 278; 280; 285; 286; 291; 302; 356
Surréalisme 18; 194; 195; 196; 197; 198; 201; 206; 209; 287; 288; 356
Symboles 21; 71; 73; 79; 184; 206; 212; 213; 253; 256; 257; 258; 259; 260; 261; 293; 294; 302; 303; 306; 308
Système conceptuel 17; 157; 158; 161; 162; 164; 165; 166; 167; 168; 179; 201; 213; 214; 252; 268; 272; 276; 283; 284; 288; 295; 355; 356

—T—

Tragédie 13; 43; 44; 156; 272; 273; 356
Transcendance 5; 8; 35; 122; 123; 131; 137; 152; 281; 283; 301; 354; 355; 356

—V—

Vérité 16; 17; 20; 21; 25; 29; 36; 42; 48; 50; 65; 67; 74; 75; 78; 83; 92; 95; 99; 105; 118; 122; 123; 134; 136; 137; 152; 153; 156; 157; 158; 160; 161; 162; 163; 164; 167; 173; 174; 179; 200; 208; 209; 213; 216; 217; 247; 249; 255; 256; 272; 281; 282; 283; 284; 295; 299; 301

INDEX DES NOMS PROPRES

—A—

Frédéric d'Agay 188
Aristote 12; 125; 184
Raymond Aron 151; 241; 297; 306
Mustapha Kemal, dit Attatürk 94
Michel Autrand 60; 89; 96; 279; 303

—B—

Mikaël Bakhtine 35; 36; 50
Honoré de Balzac 186
Louis Barjon 153; 188; 301; 303
Roland Barthes 47; 131; 234
Charles Baudelaire 185; 186; 187; 206; 243; 286
Émile Benveniste 220
Henri Bergson 21; 125; 136; 137; 164; 165; 175; 176; 184; 282; 285; 307
Bruno Bettelheim 92; 93; 302; 306
Louis Borgal 9; 147; 148; 153; 156; 301; 304
Paule Bounin 45; 46; 51; 69; 70; 71; 74; 204; 240; 276

—C—

Roger Caillois 21; 70; 276; 303; 307
Cap Juby 22; 32; 34; 39; 113; 125; 184; 255
Casablanca 32
Curtis Cate 10; 54; 55; 100; 101; 108; 110; 125; 184; 187; 188; 200; 201; 279; 299
Général Chambe 22; 67; 297; 323; 340
Charlie Chaplin 8; 129
Pierre Chevrier 47; 69; 102; 107; 111; 112; 113; 116; 150; 151; 152; 155; 165; 166; 172; 175; 181; 182; 214; 228; 237; 245; 270; 276; 280; 288; 299; 303; 306; 309
Joseph Conrad 105; 185; 204; 300
Benjamin Crémieux 43; 59; 102; 137; 206; 210; 223; 224; 305

—D—

Dakar 9; 32; 33; 34; 271
Serge Dalens 85
Didier Daurat 59; 127; 149; 299; 300; 303
Tristan Dereme 85; 87; 278; 305
René Descartes 71; 122; 276
Philippe Devaux 9; 134; 135; 153; 156; 301; 302; 304
Fedor Mikhaïlovitch Dostoievski 35; 186
Pierre Drieu la Rochelle 27; 67; 102; 182; 286
Émile Durkheim 121; 307

—E—

Umberto Eco 259
Mircea Eliade 96
Luc Estang 47; 126; 127; 153; 154; 301; 305

—F—

Ramon Fernandez 58; 60; 182; 192; 193; 286
Fleurville 77; 277
Carlo François 18; 50; 53; 56; 105; 110; 160; 190; 303; 307
Sigmund Freud 18; 195

—G—

Marc Gagne 153
Lewis Galantiere 56; 68; 69; 109; 149; 275
Charles de Gaulle 67; 105; 150; 151
Françoise Gerbod 54; 56; 80; 82; 83; 196; 278
André Gide 18; 27; 42; 47; 52; 53; 55; 56; 105; 126; 153; 182; 187; 188; 189; 190; 192; 193; 194; 195; 209; 213; 272; 273; 274; 286; 287; 297; 301; 307
Jean Giraudoux 66; 166; 172; 285; 307
Algirdas Julien Greimas 88; 91; 302; 306
Guadix 131; 218
Henri Guillaumet 58; 59; 124; 131; 146; 188; 207; 217; 218; 223; 243; 244; 324

—H—

Sylvie HAMILTON 228
Georg Wilhelm Friedrich HEGEL 157; 283
Curtice HITCHCOCK *voir REYNAL*
Victor HUGO 167; 228; 299

—I—

Henrik IBSEN 173; 285

—J—

Roman JAKOBSON 13; 119; 171; 307
André JAPY 146
Adolf JÜLICHER 260; 294

—K—

Emmanuel KANT 184
Julia KRISTEVA 36

—L—

Bernard LAMOTTE 228
Yvonne de LESTRANGE 9; 27; 125; 166; 182; 185; 187; 189; 190; 193; 217; 243; 271; 286
Lorca 218; 219
Georges LUKACS 13; 50; 307

—M—

Stéphane MALLARME 185; 187; 243
André MALRAUX 140; 160; 300; 308
Jacques MARITAIN 78; 151; 184; 298
Jean-Michel MAULPOIX 13
Maurice MERLEAU-PONTY 138
Jean MERMOZ 58; 59; 123; 124; 248; 297; 324
Yves MONIN 256; 257; 303
Michel de MONTAIGNE 61; 74; 94; 250
Charles de MONTESQUIEU 94
Anne MORROW-LINDBERGH 100; 108; 143; 180; 244; 298

—N—

New-York 55; 67; 68; 84; 108; 257; 258; 274; 293; 302
Friedrich NIETZSCHE 10; 18; 123; 125; 126; 128; 137; 155; 184; 187; 249; 281; 286; 307

—O—

Rudolf OTTO 121; 307

—P—

Patagonie 43; 44; 49; 204
Georges PELISSIER 11; 55; 183; 185; 188; 193; 194; 199; 274; 306; 341
Charles PERRAULT 85
Luigi PIRANDELLO 173; 174
PLATON 12; 122; 123; 125; 132; 184
Jean PREVOST 27; 29; 182; 243; 271; 305
Jean PREVOT 59; 146; 265
Vladimir PROPP 88; 302; 306

—Q—

Michel QUESNEL 20; 21; 22; 27; 29; 37; 78; 80; 103; 107; 114; 127; 144; 209; 223; 262; 277; 299; 302; 306; 308

—R—

Jean RENOIR 60; 71; 200; 236; 243; 275; 276; 287; 302; 309
Jean-François REVEL 105
REYNAL & HITCHCOCK 56; 67; 87; 201; 278; 297
Jean RICARDOU 211; 212; 213; 303
Arthur RIMBAUD 243
Rio de Oro 32
Denis de ROUGEMONT 145; 229

—S—

Sahara 39; 59; 77; 78; 80; 81; 97; 192; 223; 227; 264; 277; 304
Jean-Paul SARTRE 55; 137; 138; 282; 302; 308
Renée de SAUSSINE 125; 173; 175; 200; 285
William SHAKESPEARE 84

—T—

Jean-Yves TADIE 13; 14
John Ronald Reuel TOLKIEN 88
Tournus 77; 78; 79; 80; 300

—V—

Jules VERNE 186; 187; 286
Louise de VILMORIN 183; 300

—W—

Léon WERTH 65; 76; 77; 82; 100; 101; 103; 104; 114; 127; 154; 157; 174; 228; 277; 278; 300; 303

—Z—

Renée ZELLER 153; 300; 303

ANNEXES

LISTE DES DOCUMENTS PLACÉS EN ANNEXES

Iº Études complémentaires

- Analyse de la structure alternée de *Vol de nuit* ..... p. 319
- Analyse de la structure éclatée de *Terre des hommes* ..... p. 320
- Analyse de la structure circulaire du *Petit Prince* ..... p. 321
- Repérage des intertextes et palimpsestes du *Petit Prince* ..... p. 322

IIº Documents divers non disponibles dans le commerce

- Fac-similé de la liste des principales traductions du *Petit Prince*, dressée par C. de Fougerolle pour la maison *Gallimard* (pièce Q-2738 déposée à la Bibliothèque nationale de France en 1984) ..... p. 324
- Fac-similé du passeport d'Antoine de Saint Exupéry ..... p. 332
- Fac-similé du décret du 7 avril 1930, pris sur le rapport du Ministre de l'Air et nommant Antoine de Saint Exupéry Chevalier de la Légion d'Honneur en qualité de « *Pilote Aviateur* » ..... p. 333
- Fac-similé du décret du 29 janvier 1939, pris sur le rapport du Ministre de l'Éducation nationale et promouvant Antoine de Saint Exupéry Officier de la Légion d'Honneur en sa qualité d'« *Homme de Lettres* » ..... p. 337

IIIº Reproduction et fac-similés de documents encore inédits

- Lettre adressée au Général Chambe ..... p. 342
- Fac-similé d'un rapport de mission pour l'Aéropostale ..... p. 345

STRUCTURE DE VOL DE NUIT

chapitre I : *vol de Fabien* [description]
chapitre II : *méditations de Rivière* [commentaire]
chapitre III : *souvenirs du pilote* [description]
chapitre IV : *présentation de Robineau* [description]
chapitre V : *portrait et méditations de Robineau* [description]
chapitre VI : *tableau de la ville* [description] *et convocation de Robineau* [récit]
chapitre VII : *impressions de vol* [description]
chapitre VIII : *méditations de Rivière* [commentaire]
chapitre IX : *suite des méditations* [commentaire] *et sanction de Roblet* [récit]
chapitre X : *préparation du pilote* [description]
chapitre XI : *convocation du pilote*[récit] *et méditations de Rivière* [commentaire]
chapitre XII : *impressions de vol* [description]
chapitre XIII : *méditations de Rivière* [commentaire]
chapitre XIV : *appel de M^{me} Fabien* [récit], *méditations de Rivière* [commentaire]
chapitre XV : *impressions de vol* [description]
chapitre XVI : *impressions de vol* [description]
chapitre XVII : *orage* [récit]
chapitre XVIII : *méditations de Rivière* [commentaire]
chapitre XIX : *entrevue avec M^{me} Fabien* [récit]
chapitre XX : *disparition du pilote* [description]
chapitre XXI : *entrevue entre Robineau et Rivière* [récit]
chapitre XXII : *dénouement* [description].

STRUCTURE DE TERRE DES HOMMES
[tableau réalisé d'après les travaux de Paule Bounin]

I° La ligne (13 p.)
– Projet d'article + paragraphe charnière
– « *Aventures et escales I* » (*Marianne*, 28 fév. 1934 / *Paris-soir*, 8 nov. 1938)
– « *Pilote de ligne I* » (*Marianne*, 26 oct. 1932)
– « *Aventures et escales II* » (*Marianne*, 26 oct. 1932 / *Paris-soir*, 9 nov. 1938)
– « *Pilote de ligne I* » (*Marianne*, 26 oct. 1932) => réécriture

II° Les camarades (11 p.)
a) – Article sur Mermoz (*L'intransigeant*, 22 janv. 1937)
– « *Aventures et escales III* » (*Paris-soir*, 10 nov. 1938)
b) – Article sur Guillaumet (*L'intransigeant*, 2 avril 1937) => textes bout à bout

III° L'avion (3 p.)
– « *Aventures et escales IV* » (*Paris-soir*, 11 nov. 1938)

IV° L'avion et la planète (8 p.)
a) Suite d'« *Aventures et escales IV* » (*Paris-soir*, 11 nov. 1938)
b) « *Une planète* » (N.R.F., mars 1933)
c) transition et fin d'« *Aventures et escales IV* » (*Paris-soir*, 11 nov. 1938)
d) « *Un mirage* » (*Minotaure*, 1935) => reprise intégrale

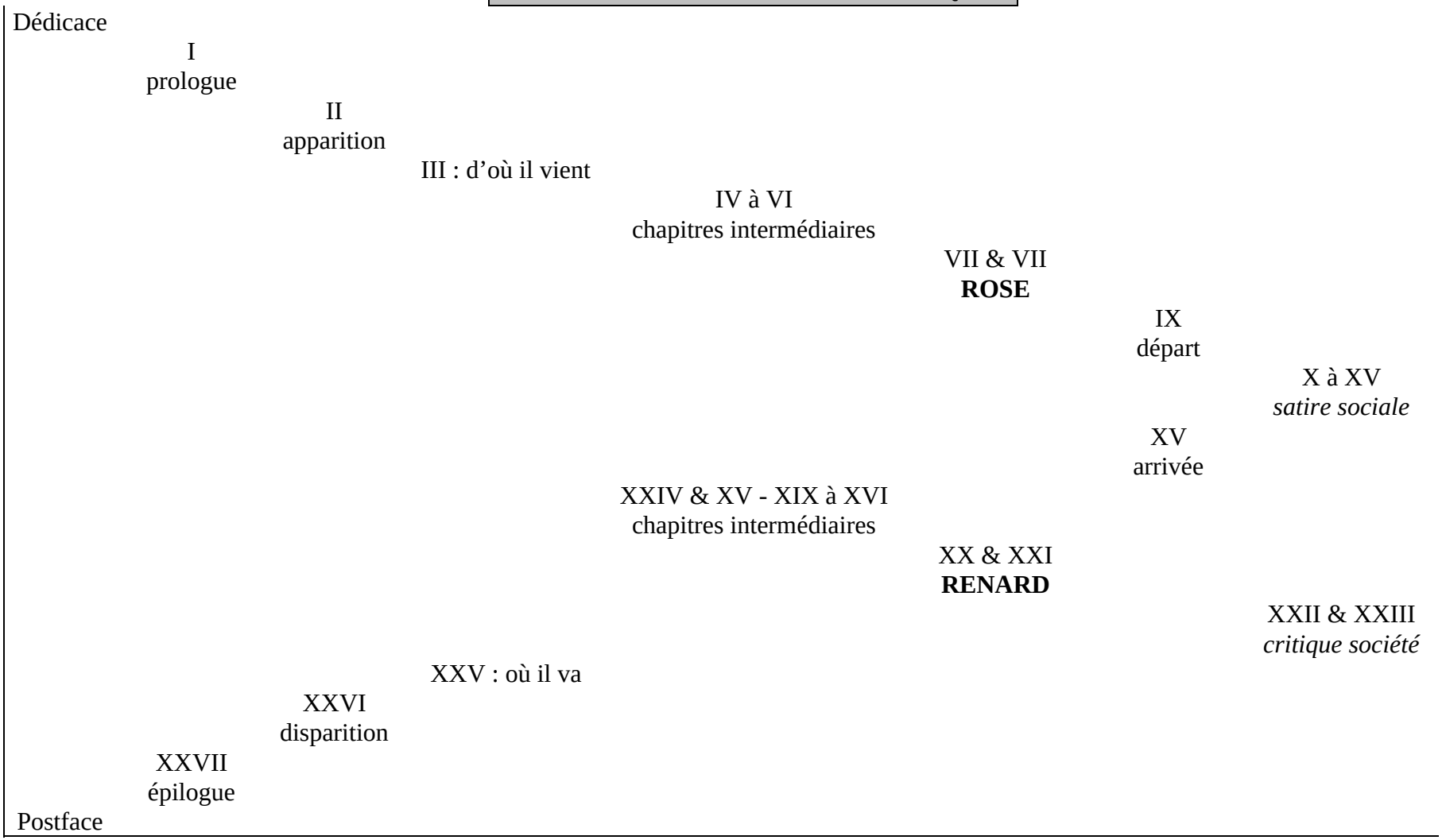
V° L'oasis (5 p.)
– « *Princesse d'Argentine* » (*Marianne*, 14 déc. 1932) => reprise allégée

VI° Dans le désert (22 p.)
a) – « *Aventure et escales V* » (*Paris-soir*, 12 nov. 1938)
– « *La magie du désert c'est ça* » (*Paris-soir*, 14 nov. 1938)
b) Suite de « *La magie du désert c'est ça* » (*Paris-soir*, 14 nov. 1938)
c) « *Souvenirs de Mauritanie I & II* » (*Marianne*, 11 avril 1934)
d) – « *Aventure et escales VI* » (*Paris-soir*, 15 nov. 1938)
– « *L'arbre* » (*Air-France Revue*, printemps 1935 / *Paris-soir*, 15 nov. 1938)
e) « *Souvenirs de Mauritanie III* » (*Marianne*, 11 avril 1934)
f) « *Bark, esclave maure* » (*Marianne*, 11 avril 1934)
g) – fin de « *Souvenirs de Mauritanie III* » (*Marianne*, 11 avril 1934)
– brouillon de « *Aventures et escales V* »

VII° Au centre du désert (31 p.)
– Série « *Le vol brisé - Prison de sable* » (*L'Intransigeant*, 30 janv. - 4 fév. 1934)

VIII° Les hommes (16 p.)
a) texte original
b) « *Madrid* » (*Paris-soir*, 27, 28 juin et 3 juillet 1937) } textes très retravaillés
c) « *La paix ou la guerre* » }
d) partie centrale du 2^{d} article de la série « *Moscou* » (*Paris-soir*, 14 mai 1935)

DISTRIBUTION DES MASSES RYTHMIQUES.



INTERTEXTES & PALIMPSESTES DANS LE PETIT PRINCE

BIBLE « *Memento, homo, quia pulvis et in pulverem reverteris* »[1]
=> « *Celui que je touche, je le rends à la terre dont il sort* » (*Le Petit Prince* - XVII)

LA BRUYÈRE *Les caractères*
=> l'art du portrait

CHAPLIN *Les Temps modernes*
=> la cadence infernale de l'allumeur de réverbère

DANTE « *Au centre d'or de la rose éternelle, qui se dilate et va de degré en degré, et qui exhale un parfum de louange au soleil toujours printanier / Béatrice m'attira...* » (*La divine comédie : Le paradis* - chant XXX & XXXI)

HOMÈRE *Odyssée*
=> le voyage du petit prince qui visite les planètes

LA FONTAINE *La Grenouille qui veut se faire aussi grosse que le Boeuf* (*Fables* - I_3)
=> « [...] *et ça le fait gonfler d'orgueil. Mais ce n'est pas un homme, c'est un champignon !* » (*Le Petit Prince* - VII)

LAGERLÖF *Le formidable voyage de Nils Holgerson*
=> « *Je crois qu'il profita, pour son évasion, d'une migration d'oiseaux sauvages* » (*Le Petit Prince* - IX)

LAMARTINE « *Un seul être vous manque et tout est dépeuplé* » (*Méditations poétiques*)
=> « *Ce que* [les hommes] *cherchent pourrait être trouvé dans une seule rose* » (*Le Petit Prince* - XXV)
« *Frappe-toi le coeur, c'est là qu'est le génie* » (*ibidem*)
=> « *On ne voit bien qu'avec le coeur* » *(Le Petit Prince* - XXI)

[1] « [...] *jusqu'à ce que tu retournes au sol, puisque tu en fus tiré. Car tu es glaise et tu retourneras à la glaise* » (*Genèse*, 3-19).

MOLIÈRE *Le misanthrope* (II_4)
=> l'art du portrait

MONTAIGNE « *Parce que c'était lui* [...] » (*Essais* - XXVII)
« *Puisque c'est ma rose* » (*Le Petit Prince* - XXI)
Les cannibales (*Essais* - I_{31})
=> thème du regard étranger

MONTESQUIEU « *Cela me fit résoudre à quitter l'habit persan et à en endosser un à l'européenne* [...]. *Mais, si quelqu'un, par hasard, apprenait à la compagnie que j'étais Persan, j'entendais aussitôt autour de moi un bourdonnement : ''Ah ! ah ! Monsieur est Persan ? c'est une chose bien extraordinaire ! Comment peut-on être Persan ?''* » (*Lettres persanes* - XXX)
=> « *Mais personne ne l'avait cru à cause de son costume* » (*Le Petit Prince* - IV)

OVIDE Le mythe d'Echo (*Les métamorphoses* - livre III)
=> *Le Petit Prince* (chapitre XIX)

PASCAL « *C'est le coeur qui sent Dieu, et non la raison. Voilà ce que c'est que la foi, Dieu sensible au coeur, non à la raison* » (*Pensées* - 278)
=> « *On ne voit bien qu'avec le coeur » (Le Petit Prince* - XXI)

PERRAULT « *C'est pour mieux voir, mon enfant* » (*Le Petit Chaperon rouge*)
=> « *Approche-toi que je te voie mieux, lui dit le roi* » (*Le Petit Prince* - X)

PLATON Le mythe de la caverne
=> « *L'essentiel est invisible pour les yeux » (Le Petit Prince* - XXI)

SAINT EXUPÉRY « *Etre homme, c'est précisément être responsable* » (*Terre des hommes* - II_2)
=> « *Tu es responsable de ta rose* » (*Le Petit Prince* - XXI)

SOCRATE « *Connais-toi toi-même* » (devise du temple de Delphes).
=> « *Tu te jugeras donc toi-même, lui répondit le roi. C'est le plus difficile* » (*Le Petit Prince* - X)

VOLTAIRE *Candide. L'ingénu.*
=> thème du regard étranger

LISTE DES TRADUCTIONS
DU PETIT PRINCE

(fac-similé de la pièce Q-2738 déposée à la Bibliothèque nationale de France)

Cédric de FOUGEROLLE

AVIA CED PRESS

100, rue de Rennes
F-75006 PARIS
FRANCE

Tel: 0033 (1) 549.05.40.

BN 3 0 JUIN 84 023359

Paris, le 28 août 1984

Messieurs,

Veuillez trouver ci-joint la liste des traductions du "Petit Prince" d'Antoine de Saint-Exupery.

Cette liste, etablie avec l'aide de la Maison Gallimard, est la plus complète et la plus récente.

En espérant qu'elle complètera utilement votre documentation, je vous prie de bien vouloir agréer, Messieurs, l'assurances de mes sentiments les meilleurs.

Cédric de FOUGEROLLE

C. de Fougerolle

	THE LITTLE PRINCE *	Book Club Associates		
- Japon	THE LITTLE PRINCE **	Eiko Sha	1965	K. WOODS
Anglais (USA)	THE LITTLE PRINCE °°	Harcourt Brace Jovanovich		
	THE LITTLE PRINCE	Doubleday Book Club Edition		
	THE LITTLE PRINCE	Book of the Month Club		
	THE LITTLE PRINCE	Meredith Corporation Book Club Edition		
	THE LITTLE PRINCE	Scholastic Magazine Inc.		
- Canada	THE LITTLE PRINCE	Academic Press Canada Ltd		
	THE LITTLE PRINCE	Longmann Canada Edition		
- Taiwan	THE LITTLE PRINCE	English Language Edition in Taiwan		
Arabe	الأمير الصغير	Les Editions Arabes	1963/1964	
Asturien		Academia de la Llingua Asturiana	1984	
Basque	PRINTZE TIKIA	Editions Inaki Beobide	1972/1972	
Bengali	[illegible]	Katha Silpa	1967	
		A.K. Sarkar & Co.	1970	
Breton	AR PRINS BIHAN	Preder	1974	P. KERMOAL
Bulgare	Малкият принц	Editions Narodna Mladej	1978/1979	
Catalan	EL PETIT PRINCEP	Editorial Estela	1959	J. XANCO
	EL PETIT PRINCEP	Editorial Laia	1975/1977	

COM 84 1341

Cédric de FOUGEROLLE

UCC 30184 92353
Liste au 1.IX.1984

LISTE DES TRADUCTIONS DU PETIT PRINCE
D' ANTOINE de SAINT-EXUPERY

Langue	Titre	Editeur	Dates	Traducteur
Afrikaans	*DIE KLEIN PRINSIE*	*AA Balkema Publishers*	*1956*	
Allemand	*DER KLEINE PRINZ*	*Karl Rauch Verlag KG*	*1948*	
	DER KLEINE PRINZ	*Verlag Wolk und Welt*	*1965*	*von GRETE J. LEITGET*
	*DER KLEINE PRINZ **	*Verlag Wolk und Welt*	*1984*	
	*DER KLEINE PRINZ **	*Herder*	*1982/1982*	
- USA	*DER KLEINE PRINZ*	*Harcourt Brace Jovanovich*	*1973/1973*	*G & J LEITGET*
- Finlande	*DER KLEINE PRINZ*	*Gummerus*	*1966/1973*	*G & J LEITGET*
- Japon	*DER KLEINE PRINZ*	*Bunrin Shoin*	*1964*	*S. KITUCHI INADA*
- Suisse	*DER KLEINE PRINZ*	*Verlag die Arche*	*1949*	*G & J LEITGET*
Anglais (GB)	*THE LITTLE PRINCE °°°°*	*William Heinemann*	*1951*	*K. WOODS*
	THE LITTLE PRINCE	*Pan*	*1982*	
	THE LITTLE PRINCE	*Penguin Books*	*1961*	*K. WOODS*
	THE LITTLE PRINCE °	*Book Club Associates*	*1975*	
- Japon	*THE LITTLE PRINCE ***	*Eiko Sha*	*1965*	*K. WOODS*
Anglais (USA)	*THE LITTLE PRINCE °°*	*Harcourt Brace Jovanovich*		
	THE LITTLE PRINCE	*Doubleday Book Club Edition*		
	THE LITTLE PRINCE	*Book of the Month Club*		
	THE LITTLE PRINCE	*Meredith Corporation Book Club Edition*		
	THE LITTLE PRINCE	*Scholastic Magazine Inc.*		
- Canada	*THE LITTLE PRINCE*	*Academic Press Canada Ltd*		
	THE LITTLE PRINCE	*Longmann Canada Edition*		
- Taiwan	*THE LITTLE PRINCE*	*English Language Edition in Taiwan*		
Arabe	الأمير الصغير	*Les Editions Arabes*	*1963/1964*	
Asturien		*Academia de la Llingua Asturiana*	*1984*	
Basque	*PRINTZE TIKIA*	*Editions Inaki Beobide*	*1972/1972*	
Bengali	[illegible]	*Katha Silpa*	*1967*	
		A.K. Sarkar & Co.	*1970*	
Breton	*AR PRINS BIHAN*	*Preder*	*1974*	*P. KERMOAL*
Bulgare	Малкият принц	*Editions Narodna Mladej*	*1978/1979*	
Catalan	*EL PETIT PRINCEP*	*Editorial Estela*	*1959*	*J. XANCO*
	EL PETIT PRINCEP	*Editorial Laia*	*1975/1977*	

Chinois		Chinese Christian Literature Council	1973/1974	F. KU
	***	Tchong Lieou		
Cingalais	සිහිඩ කමරුව	M. Johny Sri Warnasinghe	1961	J.S. WARNASINGHE
Danois	DEN LILLE PRINS	Jespersen Og Pios Forlag	1948	A. HOFF-JORGENSE
Faerøsk	TANN LITLI PRINSURIN	Alexandur Kristiansen	1979/1980	A. KRISTIANSEN
Francais (Canada)	LE PETIT PRINCE	Academic Press Canada Ltd		
	LE PETIT PRINCE	Houghton Hifflin Company		
	LE PETIT PRINCE °°°	Longman Canada Edition		
Espagnol	EL PRINCIPITO	Emece Editores	1950	
	EL PRINCIPITO	Ultramar Editores	1975/1974	B. del CARRIL
	EL PRINCIPITO	Emece Editores & Alianza Editorial SA		
	EL PRINCIPITO	Yohan		
	EL PRINCIPITO	Circulo de Lectores SA	1976	
	EL PRINCIPITO °°°	Alianza Editorial SA		
- USA/Canada	EL PRINCIPITO	Harcourt Brace Jovanovich	1972/1973	B. del CARRIL
- Japon	EL PRINCIPITO **	Geirin Shobo	1969	
Espérento	LA ETA PRINCO	M. Pierre Delaire	1960	P. DELAIRE
	LA ETA PRINCO	Association Canadienne d'Espérento	1981	P. DELAIRE
Finnois	PIKKU PRINSSI	Wsoy/Werner Soderstrom	1951	
	PIKKU PRINSSI *	Tammi Publishers		
Galicien	O PRINCIPINO	Editorial Galaxia SA	1971/1972	C. CASARES
Gallois		Cyhoeddiadau Modern Cymreig Cyf	1975	
Grec	Ο Μικρος Πριγκηπας ***	Diphros		R. OIKOMIDOS
	Το Πριγκηπονησι ***	Athenai		T. ZTOULIADIA
Hébreu	הַנָּסִיךְ הַקָּטָן	Am Oved Publishers Ltd	1952/1964	
Hindi		M. M.L. Mehta	1968	
Hongrois	A KIS HERCEG	Mora Ferenc	1957	Z. MIKLOS
	A KIS HERCEG ****	Mora Ferenc	1978	
Indonesien	PANGERAN KECIL	Pt Dunia Pustaka Jaya	1977/1979	L. DEWI TRISNATI R. AFFANDI MENNYWATI
Italien	IL PICCOLO PRINCIPE	Casa Editrice Valentino Bompiani & Gruppo Editoriale Fabri Bompiani	1948	N. BOMPIANI-BREGOLI
- Japon	IL PICCOLO PRINCIPE	Yohan		
Japonais		Iwanami Shoten	1952	
	*****	Doraneko-Kobo	1978	

923353

Kannada	ಪುಟ್ಟ ರಾಜಕುಮಾರ	M. Robert Vigneau Manohar Granta Mala	1970 1977/1981	G.C. TALLUR
Lapon	BAS PRINSSAS	Werner Soderstrom Osakeyhtio	1979/1983	K. VUOLAB
Latin	Regulus vel pueri soli sapiunt qui liber LE PETIT PRINCE	Fernand Hazan Editeur	1961	
Macédonien		Koco Racin		
Malayalam	കൊച്ചുരാജകുമാരൻ	D.C. Books	1979/1980	Rev Dr K.M. GEORGE
Malgache		Mme Esther Randriamamonjy	1981	
Maltais	IL PRINCEP IZ ZGHIR	M. Tusé Costa	1983/1982	T. COSTA
Néerlandais	DE KLEINE PRINS	Ad. Donker	1950/1951	L. de BEAUFORT-Van HAMEL
	DE KLEINE PRINS	Book en Plaat	1969	L. de BEAUFORT-Van HAMEL
Norvégien	DEN LILLE PRINSEN	Tanum Forlag	1954	I. HEGERUN
	DEN LILLE PRINSEN	Ascheoug & Co	1962/1977	I. HEGERUN
	DEN LILLE PRINSEN *	Cappelen	1981	
Oriya		M. Pitambar Misra	1971	
Papiamento	E PRENS CHIKI	M. Edward de Jongh	1980/1982	E. de JONGH S. CRAS
Persan	***			
Polonais	MALY KSIARE	Pax Instytut Wydaniczy	1957	J. SZMYKOWSKI
	ZIEMIA ****	Panstwowy Instytut Wydawiczy	1959	
Portugais (Portugal)	O PRINCIPEZINHO	Editorial Aster	1958	
Portugais (Brésil)	O PEQUENO PRINCIPE	Livraria Agir Editore	1951	Dom M. BARBOSA
	O PEQUENO PRINCIPE	Circulo do Livro	1983	
Punjabie		Vikendrit Group of Publi.	1983	
Romanche	IL PRENCI PIGNET	Editura Desertina Verlag	1974/1975	D. CADRUVI
Roumain	MICUL PRINT	Editura Tineretului	1958/1963	B. CARLACIU
Russe	МАЛЕНЬКИЙ ПРИНЦ***	Maladeia Gvardiia		N. GAIL
Scipétaire	PRINCI I VOGEL	Rilindja	1965	G. SHEHU A. ARRANGES S. ALMETI
Serbo-croate	MALI PRINC	Mladost	1970/1973	M. PERVAN PLAVE
	MALI PRINC	Provesta	1964	
	MALI PRINC ****	Narodna Knjiga	1979/1979	
	MALI PRINC °°°°	Prosveta	1977	

Slovaque	MALY PRINC	Edition Slovensky Spisovatel	1960/1959	
Slovène	MALI PRINC	Mladinska Knjiga Int.	1964/1964	J. MINATTI
Suédois	LILLE PRINSEN	Ab Raben & Sjogren Bokforlag	1952	G. BANG
Tamoul	KUTTI ILAVARASAN	Cre-A Publishers	1980/1981	S. MADANACALLAN V. SRI-RAM
Tchèque	MALY PRINC	Albatros	1969/1972	Dr Z. STAVINOHOVA
	MALY PRINC	Editions pour le livre d'enfant	1957/1959	Dr Z. STAVINOHOVA
	MALY PRINC ****	Odeon	1975/1976	
Turc	KUCUK PRENS ***	Sander Kitabevi	1977	

LEGENDE:

*	Extrait(s) du PETIT PRINCE
**	Edition avec des notes dans la langue du pays de l'éditeur, le texte étant dans une autre langue (celle du classement)
***	Edition pirate
****	Edition comprise dans un ouvrage, avec d'autre textes
*****	Edition imprimée en gros caractères
°	Edition hors-commerce
°°	Titre cédé par Antoine de SAINT-EXUPERY lui-même
°°°	Edition bilingue, avec le texte original en français
°°°°	Edition avec les illustrations en noir et blanc

NB: Les dates sont celles du contrat avec Gallimard, et de la parution

Cette liste a été établie à partir des archives du service Traduction de la Maison GALLIMARD à Paris.

Réalisé avec le concours de l'Agence de Presse Aeronautique Avia Ced Press

Cédric de FOUGEROLLE

100, rue de Rennes
75006 PARIS
FRANCE

0033 (1) 549.05.40.

EDITIONS SCOLAIRES

BN3C/COUT84 023359

Langue du texte	Langue des notes	Editeurs	Dates
Anglais	*Latin*	*Heinemann Educational Books*	*1962*
Chinois	*Japonais*	*Editions Surugadai Shuppan Sha*	*1983*
Français	*Allemand * °*	*Ferdinand Schoningh Verlag*	*1950*
	Anglais (GB)	*William Heinemann Ltd*	*1953*
	Anglais (Canada)	*Belhaven House*	
	*Anglais (USA) **	*Harcourt Brace*	
	*** ***	*Harcourt Brace / World*	*(1943)**
	**	*Houghton Mifflin*	
	Danois	*Librairie Française de Copenhague*	*1961*
	Italien °°	*Angelo Signorelli*	*1954*
	Japonais	*Daigaku Shorin*	*1957*
	*°°° ******	*Institut PHP*	*1983/1984*
	*Néerlandais *****	*J.B. Wolters' Uitgevers*	*1949*
	*Russe ******	*Vuyschaia Chkola*	
	Suédois	*Svenska Bokforlaget*	*1949*
Serbo-croate	*******	*Provesta*	*1965*

LEGENDE:

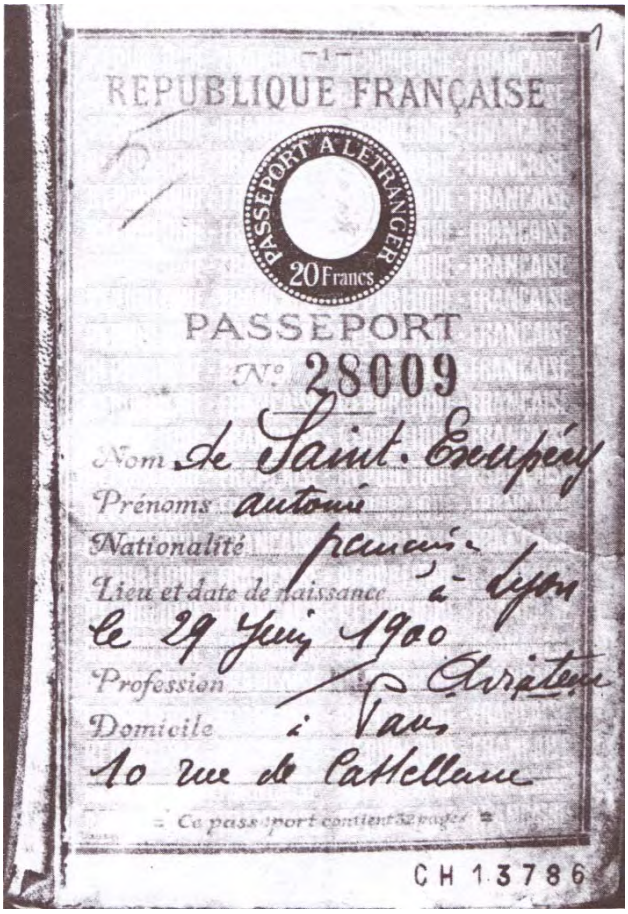
*	*Edition sans illustations*
**	*Titre cédé par Antoine de SAINT-EXUPERY lui-même*
***	*Edition de poche*
****	*Edition de courts extraits avec les illustrations en noir et blanc*
*****	*Edition annotée par H. de Lange, D.M. Van Willigen et le Dr H. de Graaf*
******	*Edition pirate, avec un lexique français/russe*
*******	*Titre: МАЛИ ПРИНЦ*

TRADUCTEURS

°	*R. Strauch*
°°	*A. Fougaro*
°°°	*Mme Kato*

NB: *Les dates sont celles du contrat avec Gallimard, et de la parution*

FAC-SIMILÉ DU PASSEPORT D'ANTOINE DE SAINT EXUPÉRY



– 1 –

REPUBLIQUE FRANÇAISE

PASSEPORT A L'ETRANGER
20 Francs

PASSEPORT

N° 28009

Nom de Saint. Exupéry

Prénoms antoine

Nationalité française

Lieu et date de naissance à Lyon
le 29 Juin 1900

Profession Ecrivain

Domicile à Paris
10 rue de Castellane

= Ce passeport contient 32 pages =

CH 13786

REPUBLIQUE FRANÇAISE

PASSEPORT A L'ETRANGER
35 Francs

COMPLEMENT PAYÉ AU TARIF DE BASE

PASSEPORT

N° 03926

de St Exupery

Prénoms Antoine

Nationalité FRANÇAISE

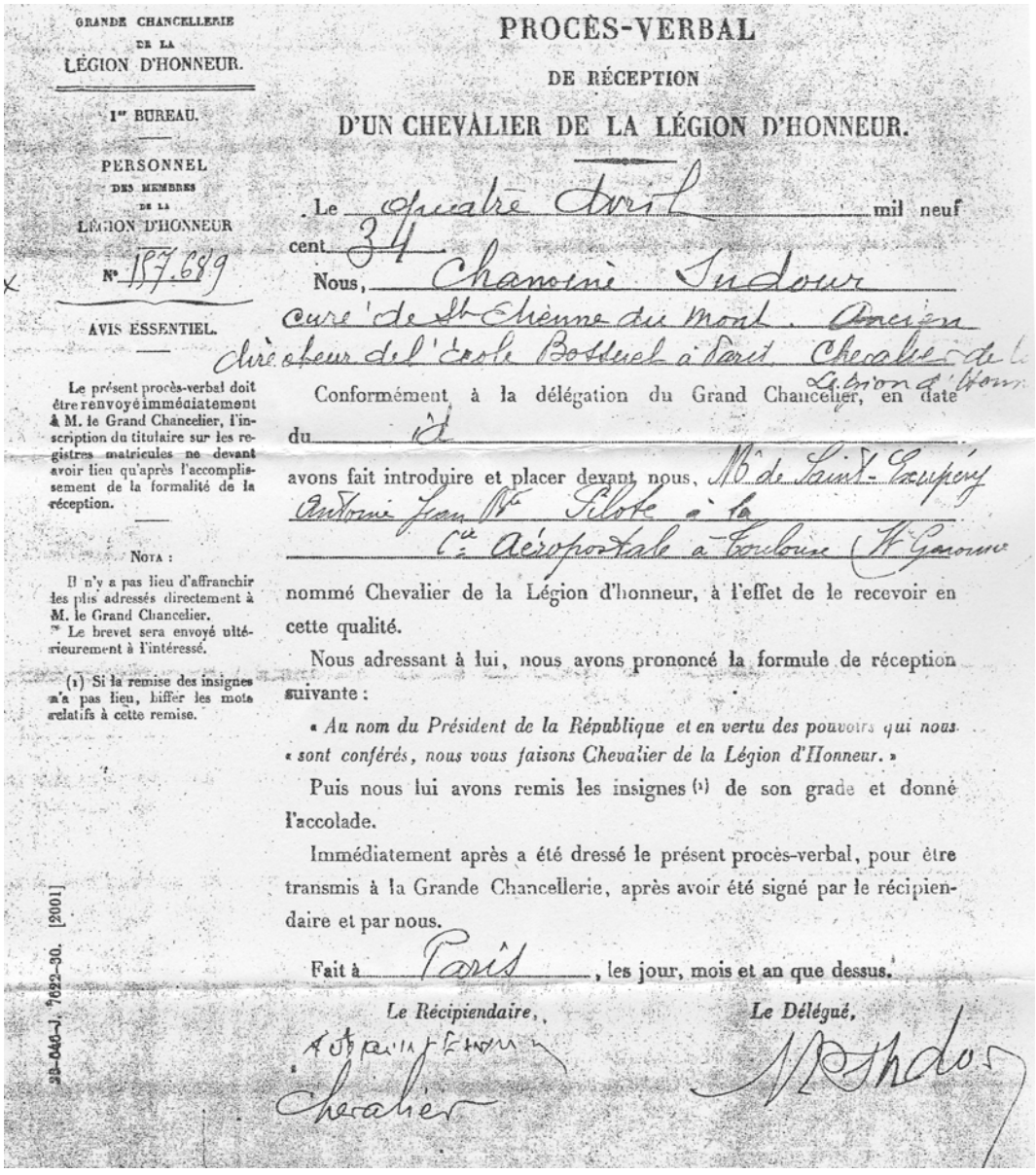
Lieu et date de naissance Lyon
le 29. 6. 1900

Profession Homme de lettres

Domicile Paris
10 rue de Castellane

= Ce passeport contient 32 pages =

FAC-SIMILÉ DU DÉCRET DU 7 AVRIL 1930 ET DOCUMENTS AFFÉRENTS



GRANDE CHANCELLERIE
DE LA
LÉGION D'HONNEUR.

1er BUREAU.

PERSONNEL
DES MEMBRES
DE LA
LÉGION D'HONNEUR
N° 187.689

AVIS ESSENTIEL.

Le présent procès-verbal doit être renvoyé immédiatement à M. le Grand Chancelier, l'inscription du titulaire sur les registres matricules ne devant avoir lieu qu'après l'accomplissement de la formalité de la réception.

NOTA :

Il n'y a pas lieu d'affranchir les plis adressés directement à M. le Grand Chancelier.
Le brevet sera envoyé ultérieurement à l'intéressé.

(1) Si la remise des insignes n'a pas lieu, biffer les mots relatifs à cette remise.

93-040-J. 7622-30. [2001]

PROCÈS-VERBAL
DE RÉCEPTION
D'UN CHEVALIER DE LA LÉGION D'HONNEUR.

Le quatre Avril mil neuf cent 34

Nous, Chanoine Sudour curé de St Etienne du Mont. Ancien Directeur de l'école Bossuet à Paris Chevalier de la Légion d'Honneur

Conformément à la délégation du Grand Chancelier, en date du 12

avons fait introduire et placer devant nous, M. de Saint-Exupéry Antoine Jean Bte Pilote à la Cie Aéropostale à Toulouse (H. Garonne)

nommé Chevalier de la Légion d'honneur, à l'effet de le recevoir en cette qualité.

Nous adressant à lui, nous avons prononcé la formule de réception suivante :

« *Au nom du Président de la République et en vertu des pouvoirs qui nous* « *sont conférés, nous vous faisons Chevalier de la Légion d'Honneur.* »

Puis nous lui avons remis les insignes (1) de son grade et donné l'accolade.

Immédiatement après a été dressé le présent procès-verbal, pour être transmis à la Grande Chancellerie, après avoir été signé par le récipiendaire et par nous.

Fait à Paris, les jour, mois et an que dessus.

Le Récipiendaire, Chevalier

Le Délégué,

LÉGION D'HONNEUR. RÉPUBLIQUE FRANÇAISE.

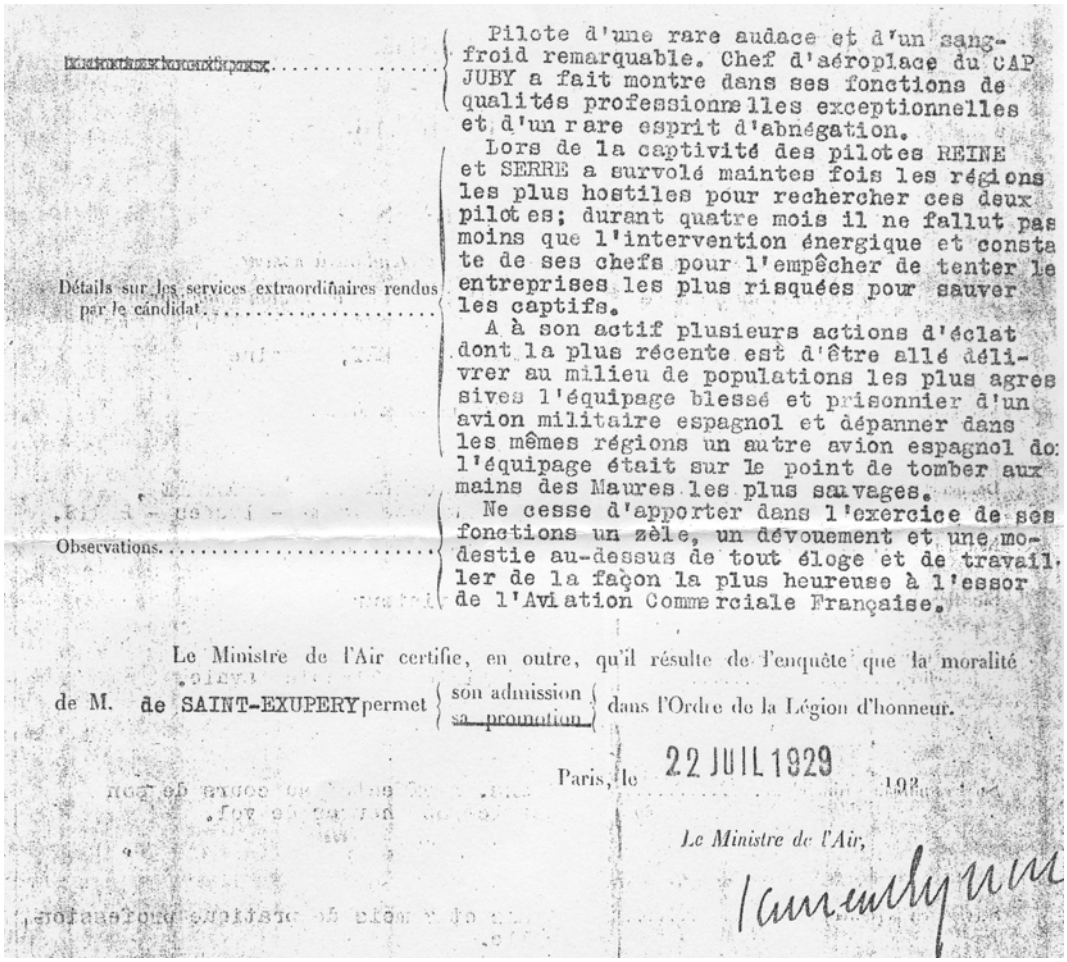
MINISTÈRE DE L'AIR.

RENSEIGNEMENTS

produits à l'appui d'un projet de décret tendant à nommer un candidat au grade de CHEVALIER *la Légion d'honneur.*

Noms et prénoms	de SAINT-EXUPERY, Antoine
Date et lieu de naissance (Pour Paris, indiquer l'arrondissement.)	29 Juin 1900 à LYON
Domicile	COMPAGNIE GENERALE AEROPOSTALE, 92, Avenue des Champs-Elysées - PARIS.
Nationalité	Français
Situation	Pilote-Aviateur
Grades universitaires (supérieurs à celui de bachelier)	Admissible à l'Ecole Navale.
Services militaires (durée)	2 ans. A effectué au cours de son service 350 heures de vol.
Services civils (durée)	6 ans et 7 mois de pratique professionnelle.
Durée totale des services civils et militaires	8 ans et 7 mois de services militaires et de pratique professionnelle.
Situations diverses (fonctions électives, professions)	"
Missions à l'étranger, dans les colonies, etc.	"
Actes de sauvetage et de dévouement	Chef d'aéroplace du Cap JUBY. A contribué au salut et à la libération de pilotes français ou espagnols tombés aux mains des Maures.
Services rendus dans les Établissements de bienfaisance, les Commissions, etc.	"
Publications, titres littéraires, scientifiques, artistiques	"

4276-485-1.44342-28. [33797]



Pilote d'une rare audace et d'un sang-froid remarquable. Chef d'aéroplace du CAP JUBY a fait montre dans ses fonctions de qualités professionnelles exceptionnelles et d'un rare esprit d'abnégation.

Détails sur les services extraordinaires rendus par le candidat.....

Lors de la captivité des pilotes REINE et SERRE a survolé maintes fois les régions les plus hostiles pour rechercher ces deux pilotes; durant quatre mois il ne fallut pas moins que l'intervention énergique et constante de ses chefs pour l'empêcher de tenter les entreprises les plus risquées pour sauver les captifs.

A à son actif plusieurs actions d'éclat dont la plus récente est d'être allé délivrer au milieu de populations les plus agressives l'équipage blessé et prisonnier d'un avion militaire espagnol et dépanner dans les mêmes régions un autre avion espagnol dont l'équipage était sur le point de tomber aux mains des Maures les plus sauvages.

Observations.....

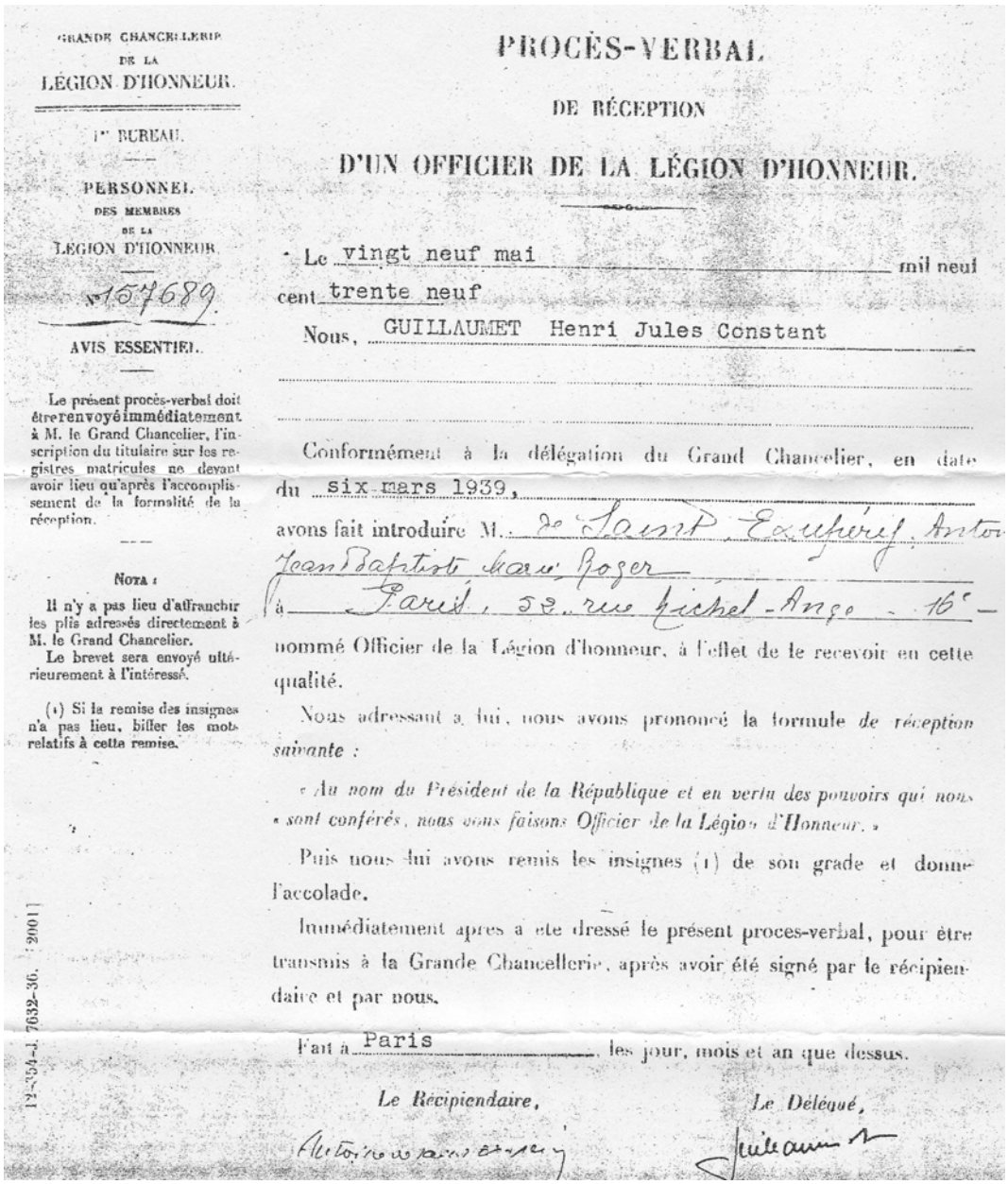
Ne cesse d'apporter dans l'exercice de ses fonctions un zèle, un dévouement et une modestie au-dessus de tout éloge et de travailler de la façon la plus heureuse à l'essor de l'Aviation Commerciale Française.

Le Ministre de l'Air certifie, en outre, qu'il résulte de l'enquête que la moralité de M. de SAINT-EXUPERY permet { son admission / sa promotion } dans l'Ordre de la Légion d'honneur.

Paris, le 22 JUIL 1929 193

Le Ministre de l'Air,

FAC-SIMILÉ DU DÉCRET DU 29 JANVIER 1939 ET DOCUMENTS AFFÉRENTS



GRANDE CHANCELLERIE
DE LA
LÉGION D'HONNEUR.

1er BUREAU.

PERSONNEL
DES MEMBRES
DE LA
LÉGION D'HONNEUR.

N° 157689.

AVIS ESSENTIEL.

Le présent procès-verbal doit être renvoyé immédiatement à M. le Grand Chancelier, l'inscription du titulaire sur les registres matricules ne devant avoir lieu qu'après l'accomplissement de la formalité de la réception.

NOTA :

Il n'y a pas lieu d'affranchir les plis adressés directement à M. le Grand Chancelier.

Le brevet sera envoyé ultérieurement à l'intéressé.

(1) Si la remise des insignes n'a pas lieu, biffer les mots relatifs à cette remise.

12-354-1. 7632-36. 2001

PROCÈS-VERBAL

DE RÉCEPTION

D'UN OFFICIER DE LA LÉGION D'HONNEUR.

Le vingt neuf mai mil neuf cent trente neuf

Nous, GUILLAUMET Henri Jules Constant

Conformément à la délégation du Grand Chancelier, en date du six mars 1939,

avons fait introduire M. de Saint Exupéry Antoine Jean Baptiste Marie Roger

à Paris, 59, rue Michel-Ange — 16e —

nommé Officier de la Légion d'honneur, à l'effet de le recevoir en cette qualité.

Nous adressant à lui, nous avons prononcé la formule *de réception suivante :*

« Au nom du Président de la République et en vertu des pouvoirs qui nous « sont conférés, nous vous faisons Officier de la Légion d'Honneur. »

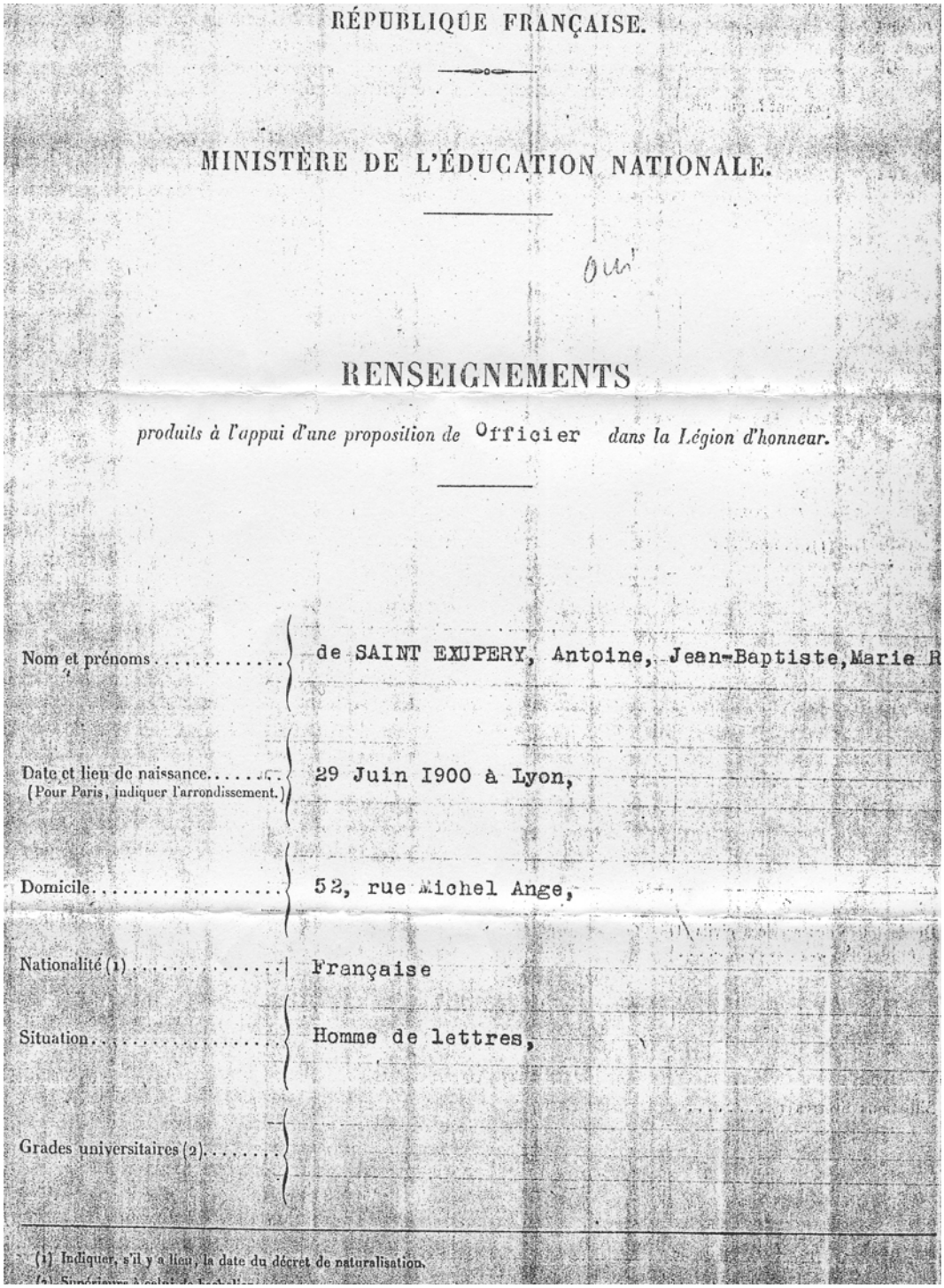
Puis nous lui avons remis les insignes (1) de son grade et donné l'accolade.

Immédiatement après a été dressé le présent procès-verbal, pour être transmis à la Grande Chancellerie, après avoir été signé par le récipiendaire et par nous.

Fait à Paris, les jour, mois et an que dessus.

Le Récipiendaire, *Le Délégué,*

Antoine de Saint-Exupéry Guillaumet



RÉPUBLIQUE FRANÇAISE.

MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE.

Ou

RENSEIGNEMENTS

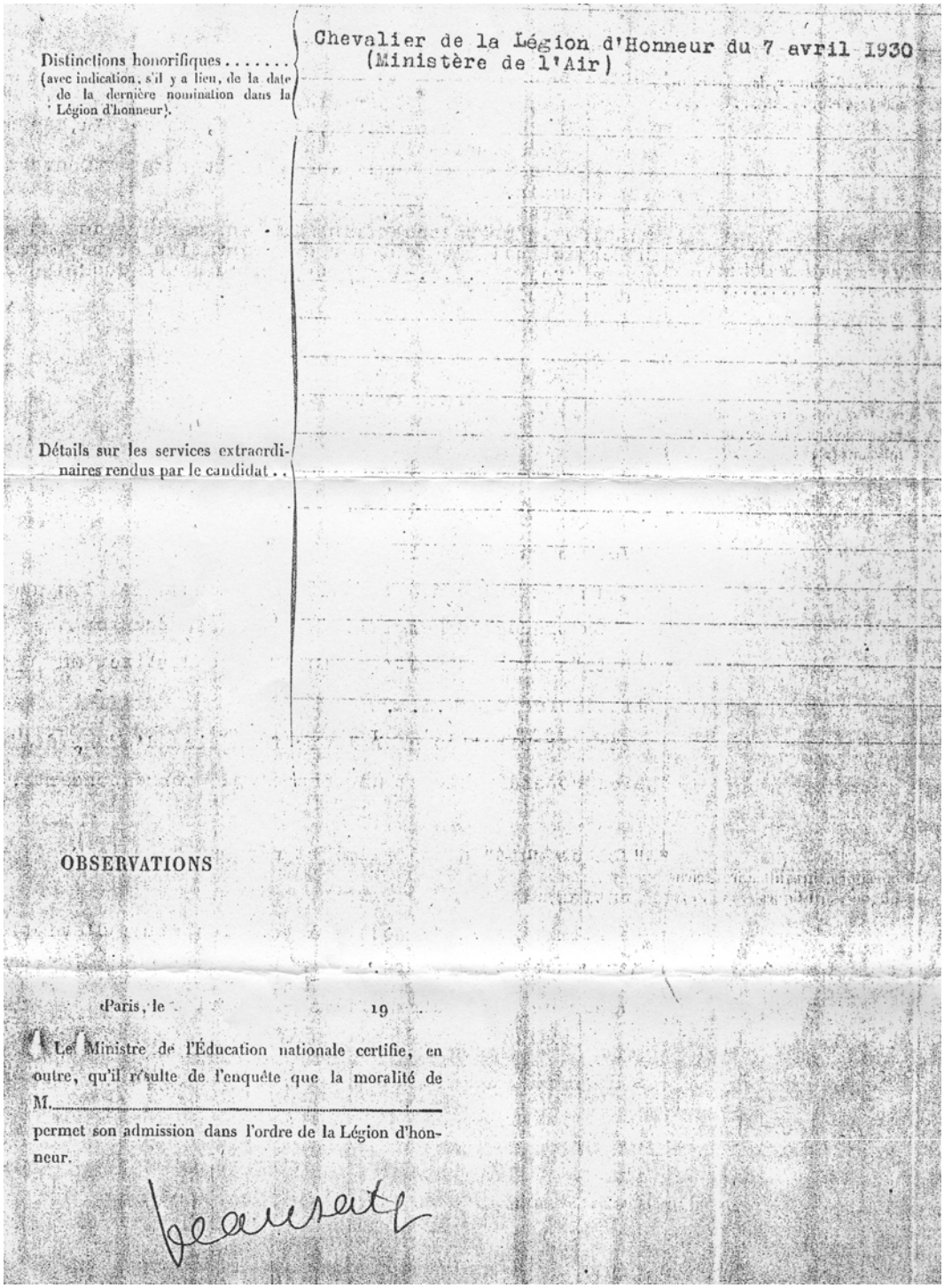
produits à l'appui d'une proposition de Officier *dans la Légion d'honneur.*

Nom et prénoms	de SAINT EXUPERY, Antoine, Jean-Baptiste, Marie R
Date et lieu de naissance (Pour Paris, indiquer l'arrondissement.)	29 Juin 1900 à Lyon,
Domicile	52, rue Michel Ange,
Nationalité (1)	Française
Situation	Homme de lettres,
Grades universitaires (2)	

(1) Indiquer, s'il y a lieu, la date du décret de naturalisation.

— 3 —

Missions à l'étranger, dans les colonies (1), etc.....	Reportages en Russie et en Espagne Nombreuses missions officielles de conférences : Tunis, Le Caire, Alexandrie, Ismaïla, Port-Saïd, Beyrouth Damas - Constantinople et Athènes. Conférences en Roumanie sur l'invitation du Gouvernement Roumain. Conférences à Londres. Mission de propagande française en Amérique du Sud et du Nord et qui débutant par une tentative de performance sur le trajet U.S.A.-Terre de Feu au courâ duquel survint un accident grave au Guatamala.
Services rendus dans les établissements de bienfaisance, les commissions (1), etc.....	
Publications, titres littéraires, scientifiques, artistiques.....	"Vol de nuit" publié en 1931 qui a obtenu le Prix Fémina et qui a été traduit dans toutes les langues. La traduction anglaise a obtenu le Book of the Month"s Club qui est la plus grande distinction littéraire des U.S.A. 2ème attribution à un livre français d'une diffusion considérable et une propagande correspondante. "Vol de nuit" a été filmé et répandu dans le monde entier. Le film a servi de modèle à tous les films d'aviation marchande postérieurs. Auteur de deux autres films - Courrier -Sud, Anne-Mari



Distinctions honorifiques.....
(avec indication, s'il y a lieu, de la date de la dernière nomination dans la Légion d'honneur).

Chevalier de la Légion d'Honneur du 7 avril 1930
(Ministère de l'Air)

Détails sur les services extraordinaires rendus par le candidat..

OBSERVATIONS

Paris, le 19

Le Ministre de l'Éducation nationale certifie, en outre, qu'il résulte de l'enquête que la moralité de M._____
permet son admission dans l'ordre de la Légion d'honneur.

LETTRE DE SAINT EXUPÉRY AU GENERAL CHAMBE
(À propos de sa promotion au grade de commandant)

Cher Général,

Lorsque je me suis ce soir retrouvé chez moi j'ai éprouvé une grande mélancolie. Pardonnez-moi de revenir sur ce sujet. C'est sans doute la première et la dernière fois que je m'anime pour un point de vue égoïste mais il me tient à coeur pour d'autres raisons que des raisons intéressées.

Je ne vous ai jamais parlé, ni n'ai jamais parlé à personne de ma promotion au grade de commandant. Je ne voulais pas être aidé dans un domaine où le mécanisme le plus normal jouait en ma faveur. Je suis capitaine de 1936 et j'ai fait toute la guerre dans le groupe 2/33 de grande reconnaissance. Guerre véritable puisque nous n'avons jamais cessé de survoler l'Allemagne alors même que la guerre larvée assurait la paix aux autres unités. J'ai fait casser trois mutations qui, sur la demande de l'ambassade elle-même, m'affectaient à la propagande aux États-Unis. L'une de ces incitations me sauvait la vie puisqu'elle est survenue au cours de l'offensive allemande, alors qu'il ne rentrait chez nous qu'une mission sur trois. Enfin ce grade de commandant, dont je suis jugé indigne, je l'ai moi-même refusé au cours de la guerre par fidélité au groupe 2/33. J'ai eu en effet demandé au ministère de l'air de ne pas être promu sachant que cette promotion aboutirait à la mutation dont je déclinais l'avantage.

Du point de vue professionnel j'avais près de 7.000 heures de vol récoltées sur les lignes les plus dures. J'ai en outre, trois années durant (29-30-31) assuré la direction de tout le réseau intérieur argentin, soit cinq mille kilomètres de lignes, et fondé de mes propres mains la ligne de Buenos Ayres au détroit de Magellan, qui est mon oeuvre personnelle.

Mais outre ces raisons techniques et militaires il me semblait normal, pour d'autres raisons, de bénéficier de cet avantage de grade en vue de la fertilité de mes contacts avec des camarades étrangers. Mes livres, aux États-Unis, sont classés comme les plus lus, non seulement des livres français, mais des livres américains eux-mêmes. Je crois être le seul étranger à avoir jamais bénéficié d'une telle audience. Je n'en tire aucune vanité, mais j'ai usé de cet avantage pour défendre aux États-Unis, contre une opinion égarée, l'honneur français. Le général Bethouard lui-même peut vous dire que j'ai aussi servi de point de ralliement la bas à l'opinion française saine. Il me semble avoir bien travaillé. Lorsque j'ai écrit dans le New York Times un grand papier sur la réconciliation française autour du Gl Giraud ce papier a été reproduit par toute la presse des États-Unis, du Canada, d'Amérique du Sud et d'Angleterre. Il en sera de même demain lorsque j'aurai un point de vue français à défendre.

Ceci vous sera confirmé par n'importe quel français des États-Unis. (C'est si exact que si j'avais trahi mes convictions profondes en me ralliant là ou l'on pèse l'homme à son pouvoir de propagande je serais depuis bien longtemps bien autre chose que commandant.) Vous savez mieux qu'un autre que, de cette position morale, je ne cherche à tirer aucun profit et ne sollicite rien sinon d'être, comme hier, pilote de mission de guerre. Mais puisqu'il m'est permis de rendre personnellement d'autres services (et plaider, entres autres, la cause du réarmement de l'aviation française), services indépendants de mon activité de guerre et dont je ne tirerai aucun avantage ni de situation ni de sécurité, je ne vois pas qu'il soit avantageux ni équitable d'émousser mon efficacité dans un ordre de discussions où le grade joue un rôle. Si même, militairement parlant, ma promotion posait un problème, d'autres points de vues essentiels la justifieraient peut-être - mais il se trouve que, militairement, je ne sollicite aucun passe droit !

Cher général je suis un peu amer et remets mon sort entre vos mains. Croyez en une amitié qui est profonde.

Saint Exupéry
chez le Dr Georges Pélissier
17 rue Denfert Rochereau
394 . 42

FAC-SIMILÉ DU RAPPORT DE MISSION « RIO DE ORO »

AIR FRANCE
Secrétariat Général
Subdivision Information
(S G . F N)

COLLECTION

Rapport de M. de SAINT-EXUPERY (1929)

RIO DE ORO

-

- Contrée désertique s'étendant de l'Oued DRA à PORT ETIENNE environ 1.300 kilomètres de côtes sur 300 environ de profondeur. Trois postes espagnols.

1) CAP JUBY
2) VILLA CISNEROS
3) LA GUERA

POPULATION.-

Quoique désertique dans son ensemble, le RIO DE ORO peut nourrir une population relativement dense qui vit de ses troupeaux. L'existence des troupeaux étant liée aux rares chutes de pluies, les Maures sont nomades et se déplacent facilement d'un millier de kilomètres pour s'assurer des paturages.

Il y aurait évidemment intérêt à fixer au sol une partie de cette population puisque de l'idée de propriété naîtrait une organisation politique plus développée et, sans doute, des autorités locales plus fortes et qu'ainsi l'on pourrait agir sur des groupements plus conscients d'eux-mêmes au lieu de se heurter toujours à mille individualités d'intérêts divergents.

Un rapprochement avec des éléments instables n'est que local et momentané. Malheureusement le faible relief topographique ne semble pas permettre la création des puits artésiens qui sont la condition essentielle d'une telle stabilité. A défaut de puits artésiens, il est peut-être possible de trouver de l'eau en quantité suffisante le long des failles géologiques telles que la SAGUET EL HAMRA.

ORGANISATION POLITIQUE.-

Dans les conditions actuelles elle est très primitive. Du type "familial", elle se borne à l'autorité du père sur les fils ou du frère ainé sur les cadets. Cette autorité est réelle. Celle du chef de tribu est déjà beaucoup plus vague. Les Maures très islamisés ont une hiérarchie religieuse qui n'est forte qu'en apparence. Un descendant de prophète, un frère du Sultan, par exemple, sont assurés de rencontrer dans le désert les marques de la plus profonde vénération. Mais dès que le moindre intérêt est en jeu, leur autorité devient nulle et l'on ne peut compter sur elle. Non seulement les tribus sont en guerre perpétuelle les unes contre les autres, mais des fractions d'une tribu importante comme celle des ARGUELBAT peuvent être ennemies. C'est pourquoi un succès politique ou militaire n'est jamais que local.

.....

RESSOURCES.-

Envisagé sous un certain angle, malgré son apparence désertique, le RIO DE ORO est riche. L'ensemble des troupeaux représente un capital important. Certaines fractions possèdent des milliers de chameaux (600 à 1.000 francs par bête) mais ce capital est une réserve beaucoup plus qu'un élément d'échange. L'accroissement de ce capital est limité par le sol, même (débit des puits et richesse des paturages). C'est un capital qui ne donne pas d'intérêt. En dehors du cheptel (chèvres, moutons, chameaux), les Maures ont besoin :

- d'orge,
- de sucre,
- de thé,
- d'étoffe,

Ils sèment eux-même leur orge dans certaines régions fertiles mais il est à remarquer que cette culture ne les fixe nullement au sol car ils continuent à nomadiser et ne reviennent que pour les moissons. Elles ont lieu quand il a plu.

Ils doivent importer par contre, l'étoffe, le sucre et le thé. Ils font une grosse consommation de ces dernières denrées dont il se passent difficilement. Les centres d'achat sont : AGADIR, JUBY et SAINT LOUIS. Ils vendent en revanche la laine de leurs moutons.

Enfin, ils se procurent par la force ce qu'ils ne peuvent obtenir autrement, et lancent des rezzous sur les contrées riches. Ces rezzous se multiplient lorsque les pluies sont rares. Pour former des rezzous, il faut des armes, principales richesses du Maure.

ARMEMENT.-

Anciens fusils arabes, fusils GRAS, fusils modernes. Quatre ressources d'importation de ces derniers (en majorité des REBEL).

1) VENTE DE LEURS ARMES PAR LES TRIBUS NOUVELLEMENT SOUMISES DU SUD MAROCAIN ET DU RIFF.-

Les sanctions très dures qu'ont entraîné la découverte d'armes cachées ont obligé les Arabes du Nord à s'en défaire soit en les livrant selon les ordres, soit, de préférence, en les revendant aux tribus du Sud. Ils leur revendent également les armes volées au Maroc.

2) ARMEMENT DES TRIBUS SOUMISES PAR LA MAURITANIE.-

A l'inverse de ce qui se passe dans le Nord, la Mauritanie armait, jusqu'à ces dernières années, les tribus qui venaient faire leur soumission. En effet, faute de pouvoir les protéger contre les incursions des pillards, on préférait leur donner les moyens de se défendre elles-mêmes. De plus, s'il est possible pour des méharistes de poursuivre et de châtier un rezzou qui fuit avec ses prises, il est difficile dans ces territoires désertiques de prévoir l'attaque. Le rôle des méharistes est plus de sanction que de protection. Mais ces livraisons d'armes aux Maures, en apparence motivées sont dangereuses, car

.....

une fraction qui, pour le motif le plus futile se brouille avec les autorités françaises, passe en dissidence avec ses fusils. Il s'agit de nomades, et ces fusils se retournent contre nous.

3) CONTREBANDE DE GUERRE.-

Les nombreux voiliers de pêche qui parsèment la côte doivent masquer souvent de la contrebande d'armes, aucune surveillance ne s'exerce sur eux, soit pour le compte de certaines puissances, soit dans un simple but commercial, les Maures achetant les armes à n'importe quel prix.

4) MARCHE DE L'OUED NOUN.-

Il existe sur l'Oued Noun des fabriques de munitions (mauvaise poudre, balles de plomb). Le débit est important. Les maures qui peuvent fabriquer leur poudre et trouvent du plomb sur leur territoire n'ont par contre aucun moyen de se procurer les amorces au fulminate dont il existe nécessairement une contrebande.

MOYENS D'ACTION SUR LES MAURES.-

Il y a lieu tout d'abord d'entraver autant que possible l'importation des armes dans le RIO DE ORO et de surveiller la contrebande. En dehors de cette question, d'ailleurs capitale, il y a trois moyens d'action principaux.

1) La Surveillance par l'aviation,
2) La surveillance par les méharistes,
3) La répression économique.

1) SURVEILLANCE PAR L'AVIATION.-

Les vieux principes de la préparation du succès par l'artillerie et l'aviation et de sa consécration par l'infanterie ne jouent plus dans le Sahara où le terme même d'occupation n'a pas de sens. Il sera toujours possible à un groupe de trente méharistes de se porter sur n'importe quel point déterminé et d'en revenir. Cette prise de possession d'une zone de sable vide ne signifie rien. De même l'établissement d'un fortquelconque n'entraîne la soumission que de sa propre superficie. L'influence de JUBY en tant que fort est nulle à quelques kilomètres. C'est un abri ou un point d'appui éventuel. En comprenant que, dans de tels territoires le principe de sanction domine celui d'occupation, les Anglais ont réussi à pacifier la Mésopotamie à l'aide de leurs seules escadrilles. Le succès de leur politique a confirmé une théorie qui pouvait paraître paradoxale aux esprits trop militaires. On ne pacifie par les nomades plus qu'on ne pacifie la pègre internationale, on les surveille et on les punit. La même tribu sera amie ou ennemie selon le lieu, le temps, les circonstances. Telle fraction soumise et pacifique en Mauritanie, redeviendra fanatique et guerrière dans le RIO DE ORO si elle a intérêt à lancer des rezzous. Elle y restera pacifique si les sanctions l'effraient. Selon l'expression des Anglais "l'escadrille qui vole, c'est le gendarme qui se promène".

.....

2) LA SURVEILLANCE PAR LES MEHARISTES.-

Sans doute la Mauritanie n'est-elle pas entièrement pacifié Les tribus qui y cherchent des paturages descendant souvent du RIO DE ORO et sont les mêmes qui lancaient des rezzous. Et pourtant notre route est sure. Les pannes que nous avons subies entre PORT ETIENNE et SAINT LOUIS n'ont entraîné aucun ennui. Les Maures étaient serviables. Cela peut étonner si l'on considérer la grande mobilité des rezzous maures et la facilité qu'ils auraient à entraîner des captifs en dissidence, mais on tombe aussi rarement sur un rezzou que dans la rue sur un apache. Le rezzou c'es l'accident. Contrairement à ce que l'on a dit, ni GOURP et ERABIE, ni REINE et SERRE, ne sont tombés sur des rezzous. Cette question est délicate car c'est précisément un des points sur lesquels porte la controverse espagnole. La thèse espagnole est la suivante : "Si le RIO DE ORO n'est pas pacifié, la Mauritanie l'est guère. ATAR a été attaqué à telle et telle date. Tel de nos officiers méharistes vient d'être tué à tel endroit etc... "Ce qui est exact. Il est nécessaire de préciser la différence essentielle : la même tribu qui nomadise est tranquille en Mauritanie, elle ne l'est pas dans le RIO DE ORO. Et c'est sur des tribus qui nomadisent que l'on tombe presque toujours. Quant aux rezzous, qui seraient évidemment aussi dangereux en Mauritanie que dans le RIO DE ORO d'une part, leur faible superficie rend une rencontre improbable et c'est l'accident, d'autre part, ils viennent précisément du RIO DE ORO. Si les seules tribus qui nomadisent se conduisaient dans le RIO DE ORO de la même façon qu'en Mauritanie, nous considèrerions notre route comme sûre.

Si de tels résultats sont obtenus en Mauritanie avec aussi peu de forces méharistes, c'est que la tribu est relativement vulnérable et peu mobile. Peu mobile car elle traine avec elle ses troupeaux. Si le rezzou qui fuit avec ses prises en perd cinquante pour cent dans la traversée de contrées pauvres, ce qui subsiste est encore bénéfice. La tribu ne peut se permettre ce déficit. Elle est un peu prisonnière du paturage. De plus, limité par le débit des puits, l'exode des grands troupeaux est lent. Elle est vulnérable aussi car les représailles s'exerceront plus facilement sur les troupeaux que sur les hommes. La grande représaille, c'est le vol. Quatre individus décidés ont parfois pu voler et pousser devant eux cent chameaux. Certains contre-rezzous français les ont enlevés par cinq cents et mille. La côte du RIO DE ORO serait sûre pour nous si l'Espagne entretenait, un peu à l'intérieur, des groupes de méharistes très mobiles et cela à peu de frais : cent cinquante Maures armés et bien encadrés constituent une menace grave : les rezzous qui attaquent avec succès en Mauritanie sont rarement plus importants.

On voit qu'il ne s'agit pas ici d'occupation ni de création de bases coûteuses.

3) LA REPRESSION ECONOMIQUE.-

Elle peut être de grande portée, de plus elle est facile à exercer. Les Espagnols lui ont dû leurs seuls succès politiques, succès locaux et momentanés, parce que :

a) cette répression n'a été exercée que timidement,
b) elle ne serait en général qu'en liaison avec nous.

.....

Elargie, elle peut résoudre, selon les Espagnols, le problème du RIO DE ORO. Il est possible que cette affirmation soit exagérée. Les Espagnols se basent sur les besoins des Maures en étoffe, sucre, thé et aux époques de sécheresse, en orge. Ils jugent ces besoins impérieux d'après l'observation des tribus qui vivent en contact avec JUBY. Mais peut-être sont-ce précisément les facilités de ravitaillement dues à la proximité de JUBY qui ont si profondément habitué les Maures à ces denrées. Il reste toutefois probable que la fermeture momentanée des factoreries ou magasins qui les débitent serait un moyen de répression très sur. De même, inversement, la suppression des débouchés pour leur laine :

EXEMPLE :

Il y a quelques mois tombait en panne à 12 kilomètres de JUBY le capitaine aviateur MARTINEZ. La tribu des AIT GOUT, qui s'en était emparé le garda 16 jours prisonniers pour le revendre enfin 1.500 douros soit 30.000 francs, à la suite de cette aventure, le Gouverneur Espagnol interdit à la factorerie de JUBY d'acheter la laine dont les Aït Gout exportent annuellement pour plusieurs centaines de milliers de francs. Les Aït Gout étant par malheur en guerre avec les Tribus du nord et du sud n'avaient comme débouché que JUBY. Ils parlementèrent 6 mois. A l'époque où je quittais JUBY, ils proposaient enfin aux Espagnols de leur rembourser leur rançon. Ce succès est d'autant plus significatif que les Espagnols n'avaient mis en oeuvre aucun moyen d'action.

INFLUENCE DES ESPAGNOIS.-

Elle est faible à JUBY même, il est interdit aux officiers de s'éloigner à un kilomètre du fort. Le Capitaine MARTINEZ a été capturé à 12 kilomètres. Son moteur n'a été récupéré sur la plage que grace à l'appui d'un navire de guerre qui y opéra un débarquement et à l'expédition par terre de toute la garde indigène. Deux Espagnols ont été enlevés l'année dernière sur les murs même du fort. Le Gouverneur BARON a été attaqué à un kilomètre de Cisnéros, un de ses hommes fut tué. OULD HAJRAB, l'assassin d'ERABLE a pu venir impunément rendre visite au Gouverneur de JUBY ainsi que plus tard, le Maure qui tenta d'assassiner le Gouverneur BARON, AHMED BEN LALLI, ce compagnon d'OULD HAJRAB, assassin de GOURP entre tous les jours à JUBY, etc:.. Les exemples sont nombreux. Il est évident qu'ils répondent à une attitude politique car certaines sanctions seraient très aisées à prendre, mais aucun Maure n'a jamais subi même la plus faible peine de prison.

ATTITUDE POLITIQUE DE L'ESPAGNE.-

L'Espagne n'est pas en guerre avec les Maures et ne se reconnait aucun droit sur eux. Une sanction est un acte d'hostilité ou tout au moins une affirmation de suprématie. L'Espagne s'y refuse. Elle veut vivre en voisine et non en maître. Elle évite en conséquence, à tout prix, ce qui peut la conduire malgré elle à l'Etat de guerre. Exemple : si aucune sortie n'est tolérée, c'est que le meurtre d'un homme dans une escarmouche la conduirait pour sauvegarder sa dignité à exercer des représailles. Et ces représailles pourraient l'entraîner plus loin encore. Ce serait son doigt pris dans l'engrenage. Qu'elle soit capable ou non, dans sa situation politique et financière actuelle de soumettre le RIO DE ORO, ou simplement n'en ait pas le désir, il reste évidemment

.....

inutile d'accuser la faiblesse des militaires de CAP JUBY, quand des considérations beaucoup plus générales déterminent leur attitude. Ce qui est d'ailleurs plus grave pour nous.

POINT DE VUE DE L'ESPAGNE.-

L'Espagne se borne donc à des relations de voisinage avec les tribus-politiques du sucre et du thé - et estime ainsi faire oeuvre de pénétration pacifique.

PENETRATION PACIFIQUE.-

Il est certain que ce type d'action donne d'heureux résultats dans le sud marocain, par exemple, où nous avons pu sans tirer un coup de fusil, apprivoiser certaines fractions et ouvrir à notre influence leur territoire. Mais il s'agit là d'éléments stables. Les premières amitiés politiques d'un poste avancé font tache d'huile et le fanatisme, seul obstacle, cède peu à peu à l'habitude. Mais en ce qui concerne le RIO DE ORO, il y a deux différences.

1) Les Maures admirent avant tout la force et une conversation n'agira sur eux qu'en temps qu'elle sera l'expression d'une puissance même inemployée. Etant donné leur nature fausse, pillarde et inconstante, il est sans bénéfice de les amener momentanément à la compréhension d'un point de vue quelconque. Aucun résultat n'est jamais acquis. Les mêmes Ait Gout qui se réconcilient aujourd'hui avec l'Espagne et offrent de rembourser la rançon seront les mêmes qui captureront demain un pilote quand des conditions nouvelles polariseront différemment leur intérêt. S'ils trouvent un autre débouché pour leur laine, ils revendront plus cher leur prochain captif. Il faut jouer sur les idées, dans des conversations amicales, lorsqu'elles couvent une force permanente.

2) Les Maures sont nomades. Leur mentalité est déterminée par le temps, le lieu, les circonstances. Le groupe de sentiments "reconnaissance, amitié, respect, etc..." sur lesquels s'appuie une pénétration pacifique d'éléments stables perdent leur sens lorsqu'il s'agit de nomades dont les conditions sociales ont modelé différemment l'esprit. Il est absurde de s'appuyer sur la reconnaissance des Maures, de même qu'il serait absurde de leur reprocher quelque ingratitude. Le sentiment de reconnaissance pris dans son sens européen est le fruit de certaines conditions de vie où les contacts et les besoins sont permanents, mais telle tribu nomade qui éprouve un besoin aujourd'hui n'éprouvera plus le même demain. Les notions de reconnaissance et d'amitié prennent un sens beaucoup moins défini. Je ne crois pas que les amitiés créés par REINE et SERRE chez les Reguelbat valent celles qu'ils auraient pu s'attirer dans le sud marocain par exemple. C'est aller vers des échecs certains que d'espérer trop de cette pénétration pacifique.

D'ailleurs, les faits sont là pour montrer que malgré beaucoup d'efforts politiques mais aucun effort militaire, les Espagnols après des années d'occupation ne peuvent se promener à deux kilomètres de CAP JUBY.

.....

CONSEQUENCES POUR LA LIGNE DE CETTE POLITIQUE PACIFIQUE.-

Cette politique agit à l'encontre de son but. Pour la comprendre il faut considérer de nouveau que les Maures sont des méridionaux vaniteux, vantards et bavards. Chaque fait qu'ils considèreront comme un succès sera grossi transformé en légende et en acquiérera un pouvoir stimulant. Une concession aimable vite transformée par leur vanité en une confirmation de leur puissance les affermira dans ce sentiment de leur puissance et de leur dédain pour le Roumi. Et par cet étrange retour, une tentative de rapprochement peut devenir un aliment pour leur fanatisme.

Aussi les refus de sévir, quoique cadrant dans la politique générale de l'Espagne, ne sont-ils pas neutres dans leurs conséquences.

Ils deviennent parfois, par le fait du caractère Maure, des actes positifs et préjudiciables à nos intérêts. Exemple :

A l'époque où furent assassinés ERABIE et GOURP par OULD HAJRAB, nous entretenions avec les Maures de CAP JUBY des relations cordiales. Or le lendemain même du jour où l'assassin fut reçu par le Gouverneur, ces mêmes Maures nous menacèrent. Une panne à cette époque risquait d'être très dangereuse. Cela peut sembler paradoxal. L'absence de sanction aurait pu détendre les esprits. Mais c'est là précisément que le caractère Maure entrait en jeu. L'impunité d'OULD HAJRAB devenait une confirmation de sa force et les Maures préféraient se complaire dans ce sentiment de leur force plutôt que dans celui, beaucoup moins flatteur pour leur vanité de leur amitié pour nous.

Après s'être montré bons amis, ils ont pris conscience d'eux-mêmes en tant qu'ennemis; cette attitude les flattait puisque c'était celle de vainqueurs. Et le prestige d'OULD HAJRAB est devenu tel que ces Maures sans influence a pu recruter autour de JUBY, 150 fusils et partir à leur tête sur PORT ETIENNE. S'il y avait eu sanction, cet assassinat n'aurait pas servi leur vanité et n'aurait pas déterminé en eux des ennemis.

ATTITUDE DE L'ESPAGNE VIS A VIS DE LA LIGNE.-

Mais l'Espagne ne semble jamais avoir cherché à nous faciliter notre besogne.

Il ne parait pas qu'assurer la sécurité d'une route internationale, empruntée non seulement par nos courriers, mais encore par tous les grands raids européens, soit asservir une puissance militaire à des intérêts particuliers. Puisque l'Espagne elle-même dans ses discussions admet implicitement que le RIO DE ORO est une route et tire de ce fait sa valeur d'échange, il serait logique de sa part de contribuer à sa sécurité. Nous avons vu que la solution du problème était possible à peu de frais et n'exigeait même pas la pacification du RIO DE ORO. Quelques méharistes, des sanctions parfois et la côte est sûre.

Cette indifférence absolue en face d'un problème qui n'a

.....

pas progressé d'un pas depuis quatre ans, rapproché de quelques incidents symptomatiques, semblerait révéler une politique particulière.

L'ESPAGNE NOUS REGARDE COMME DES CONCURRENTS.-

Il m'a été dit par Monsieur le Capitaine NAVARRO, Commandant alors par intérim, l'escadrille de CAP JUBY : "Nous n'avons pas intérêt à vous aider. Plus vous aurez d'ennuis, plus nous drainerons de courrier vers notre future ligne SEVILLE/BUENOS AYRES". Sans accorder trop d'importance à la boutade d'un homme, nous sommes amenés à la rapprocher de mesures qui sont de nature à défavoriser notre trafic sans être justifiés par la politique indigène de l'Espagne.

1) L'avant-veille de l'ouverture de notre ligne d'Amérique, nous sommes dépossédés de notre hangar et de notre magasin de CAP JUBY. L'Espagne avait évidemment le droit de réquisitionner nos installations en territoire militaire, mais le préavis de trois jours qui nous a été donné sous forme d'ultimatum était insuffisant pour nous permettre de prendre aucune décision et justifiable tout au plus en temps de guerre.

2) Depuis neuf mois, nous n'avons pu obtenir l'autorisation, non seulement de nous reconstruire un hangar, mais même d'installer à proximité de la piste une guérite en planche où nous aurions pu à chaque passage des avions, établir sans perte de temps, les feuilles de courrier.

3) Depuis dix mois, nous n'avons pu obtenir l'autorisation de baliser les terrains de JUBY et CISNEROS ce qui eut assuré à nos avions un gros gain de temps.

4) Depuis quatre ans, nous n'avons pu obtenir l'autorisation d'installer à CISNEROS ni hangar, ni atelier, ni dépot de pièces de rechange.

Ces mesures entravent directement notre trafic et cela sans justification d'ordre militaire.

CONCLUSION.-

Il y aurait intérêt :

1) à s'entendre avec l'Espagne au sujet des sanctions éventuelles économiques et militaires.

2) à créer deux postes de secours : OUED NOUN et BOJADOR. Les services que nous rendent TIZNIT au Nord; MOUATCHOTT au Sud sont garants du rôle qu'ils joueraient.

3) à obtenir hangars et balisages sur les terrains du RIO DE ORO.

Par contre, si la collaboration de la Compagnie au sujet des opérations de guerre, souhaitée par Monsieur CHAZAL (rapport Amet) serait peut-être préférable à la Mauritanie, elle serait désastreuse pour la Compagnie. Les Maures ont fait depuis longtemps la distinction

.....

entre l'avion de guerre et l'avion commercial. Il est tout à fait inutile de contracter des dettes de sang et de faire risquer aux équipages et aux courriers des représailles inévitables en cas de panne. Si le principe des bombardements dans le RIO DE ORO est admis un jour par l'Espagne, je ne vois nullement pourquoi les faire effectuer par des avions commerciaux.

Nous devons nous faire protéger et non nous protéger nous-même. C'est d'une politique plus habile vis-à-vis des Maures.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Le puits de village : « *Le Petit Prince* » (chapitre XXIV) ..... p. 8
Recto et verso du billet de cinquante francs « *Saint Exupéry* » ..... p. 84
Le chasseur : « *Le Petit Prince* » (chapitre XXI) ..... p. 85
Le troupeau d'éléphants : « *Le Petit Prince* » (chapitre V) ..... p. 85
Le boa avalant un fauve : « *Le Petit Prince* » (chapitre I) ..... p. 86
Le serpent : « *Le Petit Prince* » (chapitres XVII & XXVI) ..... p. 86
Le petit prince couché dans l'herbe : « *Le Petit Prince* » (chapitre XXI) ..... p. 86
Le plus beau et triste paysage du monde : « *Le Petit Prince* » (excipit) ..... p. 87
Le titre du *Petit Prince* en lettres rondes ..... p. 100
L'éléphant caché dans le boa : « *Le Petit Prince* » (chapitre I) ..... p. 130
Le businessman : « *Le Petit Prince* » (chapitre XIII) ..... p. 142
Le vaniteux : « *Le Petit Prince* » (chapitre XIII) ..... p. 142
L'allumeur de réverbères : « *Le Petit Prince* » (chapitre XIV) ..... p. 145
Le petit prince dans le désert : « *Le Petit Prince* » (chapitre XV) ..... p. 227
Croquis extraits d'une lettre adressée à Sylvia Hamilton ..... p. 228
Le petit prince couché dans l'herbe : « *Le Petit Prince* » (chapitre XXI) ..... p. 229
Le boa avalant un fauve : « *Le Petit Prince* » (chapitre I) ..... p. 229
Le portrait du petit prince : « *Le Petit Prince* » (chapitre II) ..... p. 230
Louis XIV, roy de France par Hyacinthe Rigaud (1701) ..... p. 230
Le plus beau et triste paysage du monde : « *Le Petit Prince* » (excipit) ..... p. 231
L'éléphant caché dans le boa : « *Le Petit Prince* » (chapitre I) ..... p. 232
Le mouton : « *Le Petit Prince* » (chapitre II) ..... p. 235
L'affiche du film *Anne-Marie* ..... p. 236
Croquis d'un fennec dans une lettre adressée à Gabrielle ..... p. 255

TABLE GÉNÉRALE

TABLE GÉNÉRALE

• Table synthétique ..... p. 5

• INTRODUCTION ..... p. 7

I° Du roman au discours poétique ..... p. 24

1 / Le pôle romanesque ..... p. 27

a. *L'Aviateur*, première nouvelle ..... p. 28

b. *Courrier Sud*, roman polyphonique ..... p. 32

c. *Vol de nuit*, épopée tragique ..... p. 42

2 / La fonction didactique ..... p. 53

a. *Terre des hommes*, essai et Grand Prix du Roman ..... p. 55

b. *Pilote de guerre*, récit du sacrifice ou récit sacrifié ? ..... p. 66

c. *Lettre à un otage*, variation autour du sourire ..... p. 75

3 / Le discours poétique ..... p. 83

a. *Le Petit Prince* entre conte et mythe ..... p. 83

b. Le statut de *Citadelle*, oeuvre posthume ..... p. 102

c. *Citadelle*, chant lyrique d'inspiration biblique ..... p. 111

II° La conception du sacré chez Saint Exupéry ..... p. 121

1 / Une transcendance verticale ..... p. 123

a. L'idéalisme nietzschéen ..... p. 123

b. L'idéalisme platonicien ..... p. 128

c. Le réalisme exupérien ..... p. 133

2 / Une transcendance horizontale ..... p. 137
a. L'existentialisme chez Saint Exupéry ..... p. 138
b. Sacrifice et échange contre plus grand que soi ..... p. 140
c. Le sens de la communauté : les liens humains ..... p. 145
3 / La perte de la transcendance ..... p. 152
. a. Dieu, clef de voûte et point de vue supérieur ..... p. 152
b. Le sacré comme expression du système conceptuel ..... p. 158
c. Le recours à la création poétique ..... p. 164

III° Une écriture poétique ..... p. 170
1 / Un art poétique ..... p. 172
a. Malgré Babel... ou le projet poétique ..... p. 172
b. L'héritage : sources et lectures ..... p. 182
c. Les rejets : le surréalisme, un contre-modèle ..... p. 174
2 / Théorie de l'image ..... p. 202
a. L'origine des images ..... p. 206
b. Le fonctionnement de l'image ..... p. 209
c. Le dessin et l'image en mouvement ..... p. 225
3 / Le rythme du récit ..... p. 242
a. L'aphorisme, écriture de l'éclat ..... p. 249
b. La parabole, écriture du détour ..... p. 252
c. La musicalité des textes ..... p. 262

• CONCLUSION ..... p. 270

• Bibliographie critique ..... p. 297
• Index des notions clefs ..... p. 311
• Index des noms propres ..... p. 314
• Liste des documents placés en annexes et annexes ..... p. 318
• Table des illustrations ..... p. 354
• Table générale ..... p. 355

LE SACRÉ ET SON EXPRESSION CHEZ ANTOINE DE SAINT EXUPÉRY

La conception qu'Antoine de Saint Exupéry a du sacré l'amène à adopter progressivement un style d'écriture poétique. En effet, loin d'une transcendance traditionnelle, le sacré doit être fabriqué : il s'agit en fait d'un système conceptuel englobant tous les points de vue (sans les nier ni les dépasser cependant) ; atteindre le sacré consiste donc à construire et à réussir à dire ce système. L'analyse du mode de fonctionnement des images, aux antipodes du surréalisme, des dessins et des réalisations cinématographiques ainsi que du rythme du texte montre que c'est par la poésie qu'Antoine de Saint Exupéry a cherché à atteindre l'Universel.

THE SACRED AND ITS REALIZATION IN ANTOINE DE SAINT EXUPERY'S WORK

Antoine de Saint Exupery conceived the sacred in a way which made him gradually adopt a poetic style in writing. Indeed, far from being some traditional transcendence, the sacred has to be created – actually the sacred means a conceptual system gathering all points of view, without negating them or outgoing them nevertheless. Reaching for the sacred consists in constructing that system and achieving to express it. Analysing the functioning of Saint Exupery's images, which contrasts radically with surrealism, his drawings, his cinematographical works, as well as his rhythmical texts may show that Saint Exupery tried to reach the universal through poetry.

MOTS-CLEFS

Sacré ; sacrifice ; Dieu ; Absolu ; Vérité ; système conceptuel ; transcendance ; immanence ; idéalisme ; réalisme ; existentialisme ; clef de voûte ; échange ; sens des choses ; Esprit ; intelligence ; communauté ; civilisation ; empire ; liens ; poésie ; récit poétique ; poème ; Parole ; discours poétique ; pôle romanesque ; roman ; polyphonie ; dialogisme ; épopée ; tragédie ; fonction didactique ; essai ; conte ; mythe ; fable ; aphorisme ; parabole ; allégorèse ; chant ; lyrisme ; Bible ; surréalisme ; dessins ; écriture cinématographique.

École doctorale de Littératures françaises et comparée
Université Paris IV - La Sorbonne
1, rue Victor Cousin
75230 Paris cedex 5